SINTEZE ȘI COMENTARII
PENTRU
BACALAUREAT

SUPLIMENT AL REVISTEI „LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ”

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN ROMÂNIA

BUCUREȘTI, 1995

Scanned with OKEN Scanner

Supliment elaborat în conformitate cu programa Ministerului Învățământului, apărută în suplimentul *Bacalaureat 1995*, editat de revista *Tribuna învățământului*.

Colaboratori:

SILVIU ANGELESCU (București), GEORGETA ANTONESCU (Cluj-Napoca), GH. ANTONESCU (Slobozia), GEORGE ARDELEANU (București), CLAUDIU T. ARIEȘAN (Timișoara), ȘTEFAN BADEA (Măneciu), GRIGORE BRÂNCUȘ (București), TEODOR CAPOTĂ (Cluj-Napoca), LUMINIȚA COCOȘ (Brașov), PAUL CORNEA (București), CORNELIU CRĂCIUN (Oradea), MIRCEA CRISTEA (București), EMANUELA CRIȘAN (București), ANA DUMITRESCU (București), ION DUNĂ (București), FLORIN FĂGĂRĂȘANU (Târgoviște), SABINA FÎNARU (Suceava), GH. GLODEANU (Baia-Mare), IOANA GUCIU (București), MIRCEA HANDOCA (București), IUSTINA ITU (Brașov), LIVIU LEONTE (Iași), DAN HORIA MAZILU (București), DAN MĂNUCĂ (Iași), ENACHE MÂNDRESCU (Focșani), NICOLAE MECU (București), FLORIN MIHĂILESCU (București), MIRCEA POPA (Cluj-Napoca), AL. SĂNDULESCU (București), ADRIAN SĂVOIU (București), FLORENTINA SÂMIHĂIAN (București), SIDONIA SIMIONESCU (Iași), ION VASILE ȘERBAN (București), AL. TUDORICĂ (București), ANDREEA VLĂDESCU (Galați), ȘTEFAN ZĂVOIU (Tulcea)

Redactori: FLORENTINA SÂMIHĂIAN, MIRCEA FRÂNCULESCU
Coordonator: I. HANGIU

Culegere și tehnoredactare computerizată: ADRIANA CODESCU

Redacția și administrația revistei LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ:
Bd. Schitul Măgureanu, nr. 1, sector 5, cod 79664, București,
telefon (01)615.17.92, cont B.C.R. 45.10.6.18.2, Filiala Sector 5, București

Tiparul executat la Regia Autonomă a Imprimeriilor
Imprimeria „Coresi" — București
sub comanda nr. 51633

Scanned with OKEN Scanner

SINTEZE ȘI COMENTARII
PENTRU
BACALAUREAT

SUPLIMENT AL REVISTEI „LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ"

SOCIETATEA DE ȘTIINȚE FILOLOGICE DIN ROMÂNIA

BUCUREȘTI, 1995

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

Cuvînt înainte (I. Hangiu) 5

Originea și dezvoltarea limbii române (Gr. Brâncuș) 7

Literatura populară — parte integrantă a literaturii naționale. *Miorița. Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte* (Silviu Angelescu) 12

Marii cronicari ai secolului al XVII-lea și începutului secolului al XVIII-lea: Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce (Dan Horia Mazilu)..... 18

Dimitrie Cantemir, personalitate multilaterală a culturii și a literaturii române (Dan Horia Mazilu)..... 25

Școala Ardeleană — expresie a iluminismului românesc (Georgeta Antonescu)... 31

Rolul *Daciei literare* în orientarea culturii și literaturii române (Paul Cornea) ... 34

Constantin Negruzzi: *Alexandru Lăpușneanul* (Liviu Leonte)..... 39

Vasile Alecsandri: *Pasteluri* (Andreea Vlădescu)..... 42

Nicolae Filimon: *Ciocoii vechi și noi* (Gheorghe Antonescu)..... 45

Bogdan Petriceicu Hasdeu, personalitate a culturii și literaturii române (Al. Săndulescu)..... 47

Titu Maiorescu, îndrumător al culturii și literaturii române (Dan Mănucă)..... 49

Mihai Eminescu. Viața și activitatea literară. Opera poetică (Ion Dună); *Sara pe deal. Dorința* (Ioana Guciu); *Revedere* (Ștefan Zăvoiu); *Luceafărul; Floare albastră; Glossă* (Ion Dună); *Scrisoarea I. Scrisoarea III* (Ștefan Badea); Proza filozofică și fantastică (Ion Dună); *Sărmanul Dionis* (Claudiu T. Arieșan). Romantismul creației lui Mihai Eminescu (Ion Dună). Național și universal în opera lui Mihai Eminescu (Adrian Săvoiu)..... 51

Ion Creangă: *Amintiri din copilărie* (Ion Vasile Șerban). *Povestea lui Harap-Alb* (Gheorghe Antonescu)..... 77

I. L. Caragiale: *O scrisoare pierdută* (Mircea Cristea). *În vreme de război* (Emanuela Crișan)..... 82

Ioan Slavici: *Moara cu noroc* (Mircea Popa)..... 87

Al. Macedonski: *Noaptea de decemvrie* (Florin Mihăilescu)..... 89

Barbu Ștefănescu-Delavrancea: *Apus de soare* (Sidonia Simionescu)..... 92

George Coșbuc. Universul poetic (Georgeta Antonescu). *Nunta Zamfirei* (Corneliu Crăciun)..... 94

Scanned with OKEN Scanner

Octavian Goga. Universul poetic. *Rugăciune. Oltul* (Georgeta Antonescu)..... 98

George Bacovia. Universul poetic. *Plumb. Lacustră* (Teodor Capotă)..... 103

Mihail Sadoveanu. Opera literară. *Baltagul.* Romanul istoric: *Zodia Cancerului; Fraţii Jderi.* (Ana Dumitrescu)..... 108

Tudor Arghezi. Universul poetic. *Testament. Psalmi* (Ion Dună)..... 117

Liviu Rebreanu, creator al romanului românesc modern. *Ion. Pădurea spînzuraţilor* (Iustina Itu)..... 124

Camil Petrescu: *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* (George Ardeleanu)..... 130

Lucian Blaga. Universul poetic. *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii. Paradis în destrămare* (Florin Mihăilescu). Drama *Meşterul Manole* (Florin Făgărăşanu)..... 133

Ion Barbu: *Riga Crypto şi lapona Enigel* (Florentina Sâmihăian)..... 142

Hortensia Papadat-Bengescu: *Concert din muzică de Bach* (Florin Mihăilescu)..... 145

George Călinescu: *Enigma Otiliei* (Nicolae Mecu)..... 147

Mircea Eliade – personalitate complexă a culturii române (Mircea Handoca). *Maitreyi* (Sabina Finaru). *La ţigănci* (Emanuela Crişan)..... 149

Vasile Voiculescu. Universul poetic. *În Grădina Ghetsemani. Sonetul CLXXXIII. Lostriţa* (Gh. Glodeanu)..... 157

Istorici, critici, esteticieni, teoreticieni ai literaturii. Eugen Lovinescu: *Creaţia obiectivă. Liviu Rebreanu – „Ion".* George Călinescu: *Mihail Sadoveanu.* Tudor Vianu: *Dubla intenţie a limbajului şi problema stilului* (Al. Tudorică)..... 165

Literatura română după al doilea război mondial. Poezia, proza, dramaturgia – evoluţie; reprezentanţi (George Ardeleanu)..... 174

Marin Preda: *Moromeţii* (Ion Dună)..... 180

Nichita Stănescu. Universul poetic. *Leoaică tînără, iubirea. În dulcele stil clasic* (Luminiţa Cocoş)..... 184

Marin Sorescu: *Iona* (Enache Mândrescu)..... 188

Programa examenului de bacalaureat pentru disciplina limba şi literatura română, apărută în suplimentul *Bacalaureat 1995*, editat de revista *Tribuna învăţămîntului*..... 190

Limba şi literatura română (tabel cronologic – sec. I – XIX)..... 191

Scanned with OKEN Scanner

Cuvînt înainte

Societatea de Ştiinţe Filologice a editat, începînd cu anul 1990, mai multe suplimente, între care *Limba română (vocabular, gramatică, stil, compoziţie, genuri şi specii literare) pentru admiterea în licee şi şcoli profesionale* şi *Sinteze şi comentarii pentru bacalaureat*, precum şi două buletine cuprinzînd rapoarte şi alte documente adoptate de Congresele Filologilor Români (Timişoara, 1991; Iaşi şi Chişinău, 1994) în problema unităţii limbii române şi a ortografiei tradiţionale.

Tirajul suplimentului pentru bacalaureat fiind aproape epuizat spre sfîrşitul anului 1993, redacţia revistei *Limba şi literatura română* şi-a propus, în urma solicitărilor ulterioare, şi a realizat în cursul anului trecut această nouă ediţie, la care au colaborat 36 de profesori din învăţămîntul preuniversitar şi universitar. Întîrzierea apariţiei suplimentului de faţă se datorează publicării, abia la începutul lunii februarie a.c., a noii programe de bacalaureat, care cuprinde modificări faţă de programa anului trecut (vezi p. 190).

Suplimentul de faţă are un conţinut nou, prezentînd toate cele 35 de teme prevăzute în noua programă. Lucrarea oferă candidaţilor o imagine integrală asupra evoluţiei limbii şi literaturii române, în timp şi în spaţiu, de la origini şi pînă în prezent. Semnatarii sintezelor sau ai comentariilor pun în evidenţă adevăruri ştiinţifice peremptorii, ca, de exemplu, *existenţa, în răsăritul Europei, a unei singure limbi de sorginte latină, limba română*, vorbită de românii aflaţi de aproape două milenii pe vechiul teritoriu al Daciei traiane, *legătura organică între literatura populară şi cea cultă, între literatura naţională şi cea universală, contribuţia cronicarilor şi a reprezentanţilor Şcolii Ardelene la mişcarea de redeşteptare naţională a românilor din Moldova, Muntenia şi Transilvania, rolul hotărîtor al lui Mihail Kogălniceanu şi al lui Titu Maiorescu în îndrumarea culturii şi literaturii române* prin revistele *Dacia literară* şi *Convorbiri literare*, reviste care au promovat şi au îndeplinit dezideratul ca „românii să aibă o limbă şi o literatură comună pentru toţi".

Un spaţiu mai întins îl ocupă, cum este şi firesc, Mihai Eminescu, poetul naţional al românilor de pretutindeni, *„punctul de plecare pentru toată dezvoltarea cugetării româneşti"* (Titu Maiorescu, 1889), *„sinteza sufletului românesc, [...] a ştiinţei, cugetării, simţirii, instinctului acestui neam"* (N. Iorga, *Omagiu lui Eminescu*, 1934).

Candidaţii vor descoperi în sinteze sau în comentarii ale unor opere prevăzute în programă şi alte puncte de vedere decît cele din manuale. Sperăm ca acest lucru să-i conducă pe elevi la înţelegerea fenomenelor literare şi la o interpretare personală a textelor literare.

Ortografia suplimentului este cea din manualele tipărite anul trecut pentru clasele IX – XI, manualul pentru clasa a XII-a conformîndu-se *Hotărîrii* Academiei Române. Ne vedem obligaţi să atragem atenţia profesorilor şi candidaţilor că nota explicativă la titlul *Manualele, temele şi capitolele prevăzute la disciplinele de examen* din suplimentul *Bacalaureat 1995*, editat de *Tribuna învăţămîntului*, ar putea să producă nedumeriri, prin specificarea: „Scrierea subiectelor se va face conform *Hotărîrii Academiei Române privind adoptarea noii ortografii*" (s.n.). Din titlul *Hotărîrii*, publicată în *Buletinul oficial al României, Partea I*, nr. 59 din 22 martie 1993, nu rezultă că este vorba de „o nouă ortografie", ci de revenirea la grafiile *â* şi *î* (două litere pentru un singur sunet) şi la scrierea *sunt* în loc de *sînt*.

Scanned with OKEN Scanner

După cum se știe, împotriva opiniei specialiștilor de pe ambele maluri ale Prutului, întruniți la Timișoara în Congresul al IV-lea al Filologilor Români din iunie 1991 și a participanților la o masă rotundă consacrată ortografiei[1], Academia Română a votat propunerea președintelui de revenire la *â* și *î* în ortografia limbii române, normă destul de complicată, a cărei aplicare a creat și va crea dificultăți în școală.

Am arătat cu alt prilej (vezi articolul *Ortografia în școală*, în *Limba și literatura română*, nr. 2, 1993, p. 5 – 8) că scrierea cu *â* în interiorul cuvintelor și cu *î* la început și sfîrșit de cuvînt a fost amendată de Titu Maiorescu în Raportul din 1904. Criticul propunea acum 90 de ani scrierea generalizată cu *î*, excepție făcînd cuvîntul *român* și derivatele sale, propunere pe care Academia a respins-o în 1904, dar a aprobat-o în 1965, făcîndu-i-se astfel dreptate lui Maiorescu. Criticul junimist aducea în 1904 drept argumente în menținerea unui singur semn presa și școala: *„majoritatea ziarelor și a revistelor române de astăzi sînt scrise curat foneticeșe, fără nici un etimologism și — ceea ce este cu desăvîrșire important — cerințele mai tuturor profesorilor de limba română de la școalele secundare din țară reclamă aceeași simplificare a scrierii“ (art. cit.*, p.6).

Mă tem că amenințarea candidaților cu scăderea notei la proba scrisă („candidații care nu vor respecta *noile norme* vor fi *depunctați* (s.n.) din acest considerent“) nu este de natură să-i oblige să gîndească asupra subiectului și să le formeze spiritul critic, ci, dimpotrivă. Ei constată azi că, la doi ani de la adoptarea *Hotărârii,* ziarul cu cel mai mare tiraj – *Evenimentul zilei* – și una dintre cele mai vechi reviste – *România literară* – nu aplică „noile norme“, care sînt, de fapt, vechi de 90 de ani. Între documentele adoptate de Congresul al V-lea al Filologilor Români, ale cărui lucrări s-au desfășurat la Iași și Chișinău în iunie 1994, sub președinția de onoare a prof. univ. dr. Eugen Coseriu de la Universitatea din Tübingen, se află și o *Moțiune adresată Academiei Române,* prin care conducerea acestui for este rugată să abroge *Hotărârea* menționată și să constituie o comisie de specialiști care să studieze în profunzime și în ansamblu problemele ortografiei românești și să facă „eventuale propuneri reformatoare“[2]. Această opinie este împărtășită de majoritatea cercetătorilor din institutele de specialitate și de cadrele didactice.

Ortografia este o convenție, o înțelegere între vorbitorii limbii române și specialiști (cercetători, profesori, redactori etc.). Să revenim la tradițiile învățămîntului românesc, și nu la norme amendate de istorie.

I. HANGIU

---

1 Vezi *Moțiunea adresată conducerii Academiei Române de către participanții la masa rotundă de la Iași*, în *Buletinul Societății pe anii 1991 — 1992*, p. 153 – 156.

2 Vezi *Buletinul Societății pe anii 1993 – 1994*. Vezi și *Rezoluția Congresului al V-lea al Filologilor Români, Apel adresat Parlamentului Republicii Moldova, Comunicatul Academiei Române* din aprilie 1994 cu privire la „limba moldovenească“, *Declarația Guvernului României* din 2 august 1994 în aceeași problemă, precum și *Răspuns la solicitarea Parlamentului Republicii Moldova privind istoria și folosirea glotonimului „limba moldovenească“*, în *Buletinul Societății pe anii 1993 — 1994*, p. 66 – 75.

Scanned with OKEN Scanner

Originea și dezvoltarea limbii române

GR. BRÂNCUȘ
Universitatea din București

Latinitatea limbii române. Limba română este de origine latină, ca și franceza, italiana, spaniola, portugheza, catalana, provensala (sau occitana), sarda, retoromana (sau romanșa) și dalmata (aceasta din urmă a dispărut către sfîrșitul secolului al XIX-lea). Cele zece limbi, înrudite prin origine, alcătuiesc familia *limbilor romanice.* Ele s-au format, în decurs de cîteva secole, ca urmare a impunerii latinei în teritoriile cucerite și stăpînite de romani (Galia, Peninsula Iberică, Dalmația, Dacia). Ultimul teritoriu transformat în provincie romană, după două războaie sîngeroase (101, 105 d. Hr.), a fost Dacia.

La baza limbilor romanice se află aspectul vorbit al latinei, așa-numita *latină vulgară* (lat. *vulgaris* „popular"), care nu se identifică întru totul cu *latina clasică* sau *literară, savantă,* pe care o cunoaștem bine din textele scriitorilor Vergiliu, Caesar, Cicero, Tacit, Ovidiu etc. Latina vulgară era limba vorbită curent de păturile de jos și mijlocii ale populației: țărani, sclavi, soldați, negustori. Aceasta, nefiind îngrădită de normele rigide specifice latinei clasice, era supusă unor permanente schimbări, reflectate în numeroasele inscripții descoperite pe tot întinsul împărăției romane. Numai din Dacia dispunem de aproape trei mii de inscripții, cele mai multe cu caracter funerar. Începînd cu secolul al III-lea, creștinismul, care se cerea propovăduit într-o limbă înțeleasă de toată lumea, determină o slăbire a uzajului latinei clasice și, în consecință, elaborarea unor texte, profane și religioase, într-o latină apropiată de aspectul ei vorbit. De exemplu, către sfîrșitul secolului al IV-lea, se traduce din ebraică *Vechiul Testament,* traducere cunoscută și sub numele de *Vulgata.* Latina vulgară era o limbă relativ unitară, cu variații regionale puțin semnificative. Ea servea ca limbă comună în procesul de romanizare a populațiilor indigene din provinciile cucerite. Elementul militar a fost hotărîtor în menținerea unității și impunerea latinei în aceste provincii.

Unitatea limbii române. Latina vorbită în Dacia e cunoscută și sub denumirile *latina dunăreană, latina carpato-dunăreană* sau *carpato-dunăreano-pontică.* În studiile de istorie a limbii române se întîlnesc și termenii cu semnificații mai cuprinzătoare: *latina balcanică, latina orientală,* folosiți prin opoziție cu *latina occidentală.* În Dacia, unitatea latinei vorbite a fost susținută și de unitatea politică a noii provincii, realizată de regele Decebal și, mai înainte, de Burebista, contemporanul lui Caesar. În unitatea latinei din Dacia își află punctul de pornire unitatea limbii române, manifestată în toată istoria ei, pînă în zilele noastre.

În latina dunăreană s-au produs, în decurs de cîteva secole, numeroase schimbări fonetice, gramaticale și lexicale. Acestea nu s-au produs simultan, ci treptat, unele mai devreme, altele mai tîrziu. Iată cîteva dintre ele:

– consoana *l* în poziție intervocalică și cu articulație mai aspră a devenit *r:* lat. *filum* > *fir,* lat. *gula* > *gură;*

– consoana *ll* (geminată) s-a păstrat în anumite condiții și a dispărut în altele: lat. *caballus* > *cal,* lat. *maxilla* > *măsea* (dar lat. pl. *stellae* > *stele,* lat. pl. *maxillae* > *măsele);*

– consoana *b* intervocalică a dispărut, ca în cuvintele: lat. *caballus* > *cal,* lat. *bibere* > *a bea,* lat. *sebum* > *seu;*

– consoanele *m, n, s, t* și grupul *nt* au dispărut fără urmă cînd se aflau la finala

Scanned with OKEN Scanner

cuvintelor: lat. *vasum* > *vasu, vas*, lat. *caput* > *capu, cap*, lat. *hospes* > *oaspe*, lat. *canis* > *cîne, cîne*, lat. *cantant* > *cîntă*;

– vocalele *e* și *o* accentuate au devenit *ea*, respectiv *oa* dacă în silaba următoare se găsea *a* sau *e*, ca în exemplele: lat. *sera* > *seară*, lat. *legem* > *lege* (faza *leage* e cunoscută în româna veche), lat. *mola* > *moară*, lat. *solem* > *soare*. Așa au apărut diftongii *ea* și *oa*, caracteristici limbii române. De timpuriu a apărut și diftongul *ie*, dintr-un *e*: lat. *pectus* > *piept*, lat. *fernum* > *fier*;

– vocalele neaccentuate de obicei s-au închis, adică *a* a devenit *ă*, iar *o* a devenit *u*: lat. *casa* > *casă*, lat. *caldaria* > *căldare*, lat. *porcellus* > *purcel*. Același lucru s-a întîmplat și cu vocalele accentuate dacă erau urmate de *n*: lat. *canto* > *cîntu, cînt*, lat. *bonus* > *bunu, bun*, lat. *romanus* > *rumîn, rumîn* (forma *român*, cu *o*, se impune pe cale cultă la sfîrșitul secolului al XVI-lea).

Modificările fonetice de felul celor menționate mai sus se produc în toate cuvintele care prezintă condițiile fonetice necesare efectuării lor, altfel spus ele au caracter de lege. Față de latină, în fonetica românească apar, ca o consecință a acțiunii legilor fonetice, vocala *ă* (mult mai tîrziu și *î*) și consoanele *ț, dz* (mai tîrziu și *z*), *ș, chi, ghi, ci, gi*; consoana *j* apare, de asemenea, mai tîrziu, probabil sub influență slavă.

Importante modificări se petrec și *în domeniul gramaticii*. De exemplu, în flexiunea nominală, ca urmare a dispariției consoanelor finale, cazurile ajung să se exprime printr-o singură formă la masculine și prin două forme la feminine, ceea ce se poate constata ușor dacă declinăm cu articol nehotărît substantivele ca *lup* și *casă*. De asemenea, se dezvoltă cazul acuzativ cu prepoziție, apare articolul hotărît, care ajută la exprimarea funcțiilor cazuale. La pronume se creează formele neaccentuate de dativ și de acuzativ (*mi, mă, ți, te* etc.). Comparativul și superlativul adjectivelor se redau analitic, cu adverbele *mai* și *foarte* (*mai bun, cel mai bun, foarte bun*). În flexiunea verbală, dispare conjugarea deponentă, pasivul se formează cu verbul *a fi* urmat de participiu, se impune devreme timpul perfect compus, iar mai tîrziu se creează infinitivul scurt (de ex., *a cînta* de la *cîntare* < lat. *cantare*), căci forma lungă s-a substantivizat. Unele timpuri și moduri se exprimă analitic, cum este cazul perfectului compus, al viitorului (cu *a vrea* urmat de infinitiv), al conjunctivului (cu *să*), al optativului (cu auxiliarul *a avea*). În latina clasică acestea se exprimau prin forme sintetice.

Cît privește *vocabularul*, trebuie spus că se mențin din latină aproximativ 2.000 de cuvinte, dintre care cca 1.500 sînt cuvinte foarte uzuale, de cea mai mare importanță pentru comunicare. De exemplu, părțile corpului omenesc sînt, aproape toate, denumite prin cuvinte de origine latină. Aceeași origine au numele de bază ale rudeniei, precum și toate cuvintele care exprimă universul imediat al omului simplu din mediul rustic.

Creștinismul pătrunde foarte devreme în Dacia; în secolul al IV-lea se întemeiază episcopate în Dobrogea și la nordul Dunării, care presupun existența unor numeroase comunități creștine, deci o populație sedentară. Terminologia fundamentală privitoare la religia creștină este, în română, moștenită din latină: *Dumnezeu, creștin, biserică, preot, credință, păcat, lege* (= religie) etc. Aceasta înseamnă că noua religie a fost propovăduită în Dacia în limba latină și că după anul 275 populația romanizată a continuat să viețuiască la nordul Dunării.

Componenta autohtonă a limbii române. Însușindu-și limba latină, geto-dacii au devenit bilingvi, adică foloseau atît latina, cît și limba maternă. Cu timpul, pînă către secolul al VI-lea, aceasta din urmă, restrînsă încet-încet la comunicarea strict familială, e uitată cu desăvîrșire. Procesul romanizării, adică al însușirii limbii latine și, o dată cu

Scanned with OKEN Scanner

aceasta, a formelor de civilizație și de cultură romană, se încheie definitiv. Din limba maternă, geto-dacii au păstrat însă unele deprinderi de rostire și fapte de structură gramaticală, precum și cca o sută de cuvinte comune și cîteva hume proprii. Limba geto-dacilor nu ni s-a transmis; de aceea, pentru depistarea și explicarea urmelor ei în română, recurgem la comparația cu albaneza, o limbă foarte probabil înrudită cu limba dacă. Elementele geto-dace din română au fost moștenite laolaltă cu fondul latin, deci ele au participat la geneza limbii române. Dintre acestea reținem: vocala *ă*, postpunerea articolului hotărît, sufixele *-esc* și *-uș*, numele de rîuri mari: *Argeș, Buzău, Cerna, Criș, Dunăre, Jiu, Motru, Mureș, Olt, Prut, Siret, Someș, Timiș, Tisa, Vedea*, numele *Carpați* și cuvinte comune ca: *abure, baci, baltă, barză, brad, brîu, brusture, a se bucura, buză, cătun, ceapac, copil, gălbează, ghimpe, grumaz, gușă, mal, mazăre, mînz, moș, pîrîu, sîmbure, strungă, țap, țarc, urdă, vatră, viezure* etc.

Existența fondului geto-dac în română, care a evoluat la fel cu elementele de origine latină, reprezintă cea mai puternică dovadă privind continuitatea românească la nordul Dunării.

Româna comună. Limba română s-a format pe un vast teritoriu romanizat, situat atît la nordul, cît și la sudul Dunării. Unitatea grupurilor sociale de români, cu o civilizație comună de pe acest întins teritoriu, a asigurat și unitatea de limbă a acestora. Perioada din istoria limbii noastre cuprinsă între secolele al VI-lea și al XII-lea e numită de lingviști *româna comună, străromâna* sau *protoromâna*. Aceasta nu este atestată documentar. Pentru cunoașterea ei comparăm româna de la nordul Dunării, numită și *dacoromână*, cu cea de la sudul fluviului, numită *aromână* sau *macedoromână*. Elementele comune care rezultă din această comparație reprezintă româna comună.

Interpunerea slavilor în aria din dreapta Dunării a determinat răsfirarea românilor balcanici în toate regiunile peninsulei, în special în Grecia, Albania și Macedonia. Din româna comună se nasc astfel cele două mari dialecte: *dacoromân* și *aromân*. Din vestul teritoriului dacoromân (Banat, Crișana) s-au desprins, către secolul al XII-lea, istroromânii, care trăiesc, pînă astăzi, în cîteva sate din peninsula Istriei, în apropiere de Triest; dialectul lor se cheamă *istroromân*. Din ramura aromână (poate chiar și din cea dacoromână) s-au izolat, spre nord de golful Salonic, meglenoromânii, care vorbesc dialectul *meglenoromân*.

Dialectele limbii române. Acestea sînt: *dacoromân, aromân, meglenoromân* și *istroromân*. Cele din sudul Dunării nu au avut soarta fericită a dacoromânei, care s-a dezvoltat în limba națională a poporului român.

Influența slavă. Dintre neamurile migratoare care s-au revărsat peste ținuturile vechii Dacii începînd cu secolul al III-lea (goți, huni, gepizi, avari), numai slavii au lăsat urme însemnate în vocabularul românei. Contactul dintre români și slavi s-a efectuat atît la nordul, cît și la sudul Dunării. Provin din această limbă cuvinte ca: *babă, brazdă, clește, clopot, coajă, coasă, colac, crîng, deal, gît, gol, grădină, hram, a hrăni, hrean, a iubi, izvor, jale, jar, lene, livadă, lopată, milă, mîndru, muncă, nevastă, nevoie, noroc, obraz, a plăti, plug, popă, prag, prieten, pungă, rac, rană, sită, slab, sloată, slobod, sfînt, a trăi, trup, voinic, vorbă, a zări, zmeu*. Au pătruns din slavă și numeroase nume de persoane de felul: *Aldea, Bogdan, Cîrstea, Dobre, Dragomir, Manu, Neagu, Preda, Radu, Staicu, Stanciu, Vilcu, Vlad, Vlaicu*. De asemenea, nume de locuri și de ape: *Bistrița, Cozia, Craiova, Crasna, Ialomița, Prahova, Predeal, Rîmnic, Snagov, Vlașca, Vodița*.

Limba slavonă a fost folosită la noi în biserică și în cancelariile domnești, din secolul al XII-lea pînă prin secolul al XVII-lea. Primele cărți de cult creștin, precum și marea

diversitate de acte oficiale (hotărîri domnești, zapise, foi de zestre, de danie, hotărîri judecătorești etc.) au fost scrise în slavonește cu alfabet chirilic. Acest alfabet s-a folosit în scrierea românească pînă în secolul al XIX-lea, mai exact pînă în 1860, cînd se oficializează scrierea cu alfabet latin a limbii române. Trebuie spus, totodată, că influența slavă a început într-o perioadă în care principalele legi fonetice de tip latin încetaseră a mai fi active. În elementele de origine slavă, de exemplu, *l* intervocalic nu mai devine *r (boală, colac)*, *a* accentuat urmat de *n* se păstrează, nu devine *ă, î (rană, hrană)*. Așadar, româna era, în epoca de contact cu slava, o limbă romanică cu o individualitate pe deplin conturată sau, cum se spune de obicei, era o limbă *formată*. Influența slavă a afectat numai vocabularul și în mod excepțional pronunția; se presupune că sunetele *h* și *f* ar fi fost împrumutate de la slavi.

Alte influențe. După secolul al XII-lea româna vine în contact cu limba maghiară, iar mai tîrziu, după secolul al XVI-lea, cu limba turcă.

Din ungurește, româna a împrumutat cuvinte comune ca: *belșug, bir, bîlci, chin, chip, dijmă, a făgădui, fel, helește, hotar, marfă, meșter, neam, oraș, tîlhar, vamă, viteaz.* În dialectele românești din sudul Dunării nu există elemente de origine maghiară.

Din turcește au pătruns, în vorbirea din Muntenia și din Moldova, cuvinte ca: *basma, cafea, cazan, cearșaf, chibrit, chilipir, ciorap, cișmea, ciubuc, ciulama, dovleac, dușman, dușumea, fudul, ghiveci, halva, hambar, iatac, iaurt, lichea, lulea, mahala, odaie, pingea, saftea, sarma, șiret, tavan, tutun.*

Multe cuvinte au intrat din neogreacă, în secolul al XVIII-lea și începutul celui următor, deci în pragul epocii moderne: *cărămidă, a economisi, a lipsi, magazie, molimă, patimă, a pedepsi, a se plictisi, proaspăt, prosop, sardea, sigur, a sosi, zahăr.*

Începuturile scrierii în limba română. Primul document cunoscut scris în românește este *Scrisoarea lui Neacșu din Cîmpulung*, din 1521, prin care se comunică primarului Brașovului că turcii pregătesc o incursiune militară în Transilvania. Din sintaxa celor opt fraze care compun acest text rezultă cu certitudine că se scrisese în românește și pînă la acea dată. Din secolul al XVI-lea datează numeroase alte documente românești originale: scrisori, foi de zestre, testamente, acte de vînzare și de cumpărare, hotărîri judecătorești, diverse însemnări etc. Pe baza acestora se reconstituie aspectul vorbit al limbii române vechi.

În prima jumătate a secolului al XVI-lea s-au efectuat și primele traduceri de texte religioase. E vorba de manuscrisele *rotacizante* (numite astfel după particularitatea fonetică potrivit căreia *n* intervocalic e rostit *r* în cuvintele de origine latină: *lună* > *lură*, *mînă* > *mîră*). Descoperite în mănăstirile din nordul țării, aceste manuscrise au fost apoi tipărite la Brașov de către diaconul Coresi, între 1559 și 1580. La 1582 se tipărește *Palia* de la Orăștie, prima parte din *Vechiul Testament*. Tipăriturile din secolul al XVI-lea au fost răspîndite și folosite în bisericile din toate provinciile românești. Ele au impus graiul din Muntenia și din sudul Transilvaniei ca bază a limbii noastre literare.

Încă din secolul al XVI-lea și mai ales la începutul celui următor, se produce o ușoară ramificare funcțională a limbii noastre scrise; pe lîngă textele religioase, se traduc legende apocrife, o pravilă, un cronograf, *Alexăndria*, *Floarea darurilor* (o carte moralizatoare), *Albinuța* etc. După 1640 se scriu în românește cronici, texte poetice (*Psaltirea în versuri* a lui Dosoftei) și filozofice (*Divanul* lui Cantemir), un roman alegoric și satiric (*Istoria ieroglifică* de Cantemir). Limba română devine astfel o limbă a culturii elaborate. Traducerea și tipărirea integrală a *Bibliei* la 1688 semnifică în cultura noastră izbînda limbii române asupra slavonismului în biserică. *Biblia de la București* atinge cel mai înalt prag al unității limbii noastre vechi.

Scanned with OKEN Scanner

Româna modernă. Începînd cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea româna se reîntîlneşte, prin varianta ei cultă, cu latinitatea şi romanitatea apuseană. Procesul de „relatinizare" în sens romanic, care a durat aproape un secol, a fost vertiginos şi foarte complicat. Orientările spre franceză, italiană şi latină, directe şi indirecte (prin intermediul limbilor greacă, rusă şi germană), corespundeau năzuinţelor generale româneşti. Acest proces intens a fost posibil, încă de la început, datorită omogenizării sociale româneşti şi unităţii limbii comune. Aceste condiţionări socio-culturale şi lingvistice au determinat rezultatele reromanizării, care au fost, pînă la urmă, identice în toate zonele culturale româneşti. Cuvintele savante care au pătruns masiv în limba noastră din perioada modernă a evoluţiei ei au fost adaptate, de regulă, la modelele latineşti, fixate de Şcoala Ardeleană, în special de Petru Maior. Relatinizarea limbii culturii s-a produs pe un fond de limbă comună unitar şi în condiţiile unui neîntrerupt circuit cultural între toate zonele româneşti.

În cursul secolului al XIX-lea, se precizează normele supradialectale ale românei moderne, se creează stilurile funcţionale (beletristic, ştiinţific, publicistic, administrativ-juridic), dispar turcismele, grecismele şi slavonismele învechite, în acord cu procesul de înnoire a tuturor aspectelor vieţii sociale. Româna devine astfel un instrument perfecţionat de expresie a diverselor forme concrete de cultură (artă, ştiinţă, tehnică). Marii scriitori, începînd cu Ion Heliade Rădulescu şi Vasile Alecsandri, au un adevărat cult pentru limba textelor vechi şi limba populară, ca variante unitare ale limbii comune, luate ca model pentru crearea unităţii limbii culte moderne.

Neologizarea latino-romanică priveşte în mod deosebit domeniul vocabularului şi al sintaxei. Morfologia, compartimentul cel mai puţin mobil, continuă străvechile ei tipare moştenite din latină, pe care nu le-au putut zdruncina deloc influenţele externe. Prin aceasta, limba noastră şi-a dovedit cu prisosinţă forţa de a adapta elemente eterogene.

Limba populară şi graiurile ei. Din cele arătate rezultă că limba literară sau cultă este aspectul cel mai îngrijit al limbii comune actuale, caracterizat prin reguli de corectitudine fixate prin uz îndelungat (consemnate în gramatici şi dicţionare) şi obligatorii pentru toţi cei care o folosesc. Limba populară este, în schimb, caracterizată prin reguli mai libere, condiţionate numai de nevoile comunicării şi ale înţelegerii între vorbitori; este limba conversaţiei curente, spontană, simplă, concretă, încărcată de elemente prin care se exprimă afectivitatea.

Considerată din perspectivă geografică, româna populară este constituită din cinci unităţi regionale, pe care le numim *graiuri* sau *subdialecte* (unităţi subordonate dialectului). Acestea sînt: *muntean, moldovean, bănăţean, crişan* şi *maramureşean*. Ele se vorbesc, în general, în provinciile de la care provin şi numele lor. De precizat că în Basarabia se vorbeşte acelaşi grai ca în Moldova de dincoace de Prut. Nu există particularităţi de nici un fel care să individualizeze un grai aparte în Republica Moldova.

Graiurile româneşti se disting unele de altele mai ales prin trăsături fonetice şi lexicale. Consoanele *ci, gi,* de exemplu, se rostesc aproape *ş, j* în Moldova şi în Banat, consoanele *p, b, f, v, m* urmate de *i* se pronunţă *chi,* respectiv *ghi, hi, ghi* (sau *i, ji*), *ni* în Moldova, prin estul Munteniei şi prin Transilvania. Pentru *porumb* şi *zăpadă* avem aceşti termeni în Muntenia, dar *păpuşoi* şi *omăt* în Moldova, *cucuruz* şi *nea* în graiurile transcarpatice. Exemplele pot continua. În general însă, deosebirile de la un grai la altul nu sînt de natură să provoace dificultăţi de înţelegere între vorbitori aparţinînd la provincii diferite. Limba română se înfăţişează, aşadar, şi din punctul de vedere al aspectului ei popular, ca o limbă unitară. Unitatea de limbă reflectă, de fapt, unitatea de civilizaţie şi de cultură a poporului român.

Scanned with OKEN Scanner

Literatura populară — parte integrantă a literaturii naționale. „Miorița". „Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte"

SILVIU ANGELESCU
Universitatea din București

Literatura populară — parte integrantă a literaturii naționale. În urmă cu o jumătate de secol, Lucian Blaga, analizînd problemele culturii, atrăgea atenția asupra faptului că, în epoca modernă, universul cultural este structurat ca urmare a acțiunii exercitate de două cîmpuri de forță. Un prim cîmp, al culturii tradiționale, de aspect oral, ar fi reprezentat ceea ce Blaga numea „cultura minoră"; cel de al doilea cîmp, al culturii moderne, de aspect scriptural, ar fi reprezentat „cultura majoră". „Major" și „minor", în distincția propusă de Blaga, nu instituiau o opoziție de valoare, ci una de pondere, cultura majoră, de aspect modern, reprezentînd, în condițiile coexistenței celor două cîmpuri de forță, componenta dominantă a universului cultural.

Observația lui Blaga este importantă, deoarece semnalează nu numai scindarea și, prin aceasta, mișcarea divergentă pe care, în interiorul unui univers cultural, o antrenează schimbarea de paradigmă, asemănătoare celei petrecute la noi în preajma anului 1848, ci și procesul invers, de fuziune și convergență, care menține în comunicare cele două paliere. Exemplele cele mai semnificative, prin care am putea ilustra situația, sînt cele oferite de creația poetică, de registru minor și de registru major.

Literatura populară reprezintă mai mult decît o etapă istorică în procesul de constituire a literaturii naționale, întrucît apariția marii literaturi nu coincide cu dispariția literaturii populare. Formele „minore" coexistă, într-un sistem paralel, alături de formele „majore" care, adeseori, le pot absorbi.

Interesul pentru literatura populară s-a manifestat, în cazul nostru, încă din perioada de început a literaturii. Urmarea a fost că îi datorăm unui mare cronicar, Ion Neculce, prima culegere de legende istorice românești; de la Dimitrie Cantemir, în *Descriptio Moldaviae,* ne-a rămas o primă schiță a mitologiei românești și a formelor vieții rituale, inclusiv ample fragmente de poezie rituală; de la Iordache Golescu s-a păstrat o primă culegere, monumentală, de proverbe și zicători românești. Totuși, abia o dată cu marii scriitori din generația *Daciei literare,* în mod special cu Vasile Alecsandri, putem vorbi despre un interes programatic pentru literatura populară. Alecsandri a cules, a sistematizat și a editat creația poetică folclorică, atestînd astfel existența unei vechi și bogate tradiții poetice orale. Mai mult decît atît, Alecsandri a convertit poezia populară într-o sursă de inspirație și într-un model, *intern,* pentru literatura română, determinîndu-i astfel înscrierea pe o orbită ce-i asigura caracterul național și prețioasa clauză a originalității.

Marii autori ai perioadelor literare ce au urmat momentului Alecsandri, în primul rînd marii clasici, au preluat, au continuat și au rafinat relația instituită de Alecsandri între creația poetică orală și literatură. Ca urmare, literatura populară a devenit mai mult decît o parte integrantă a literaturii naționale, a devenit o parte *integrată.* Pentru a-i ilustra acest statut este suficient să amintim influențele exercitate de creația poetică orală asupra literaturii la, cel puțin, trei niveluri diferite: al formelor de organizare, al fondului tematic și de motive, precum și al stilului. Corespunzător celor trei niveluri, putem distinge aspecte diferite:

Scanned with OKEN Scanner

1 — preluarea unor forme de organizare a enunțului poetic, echivalentele modelelor poetice ale unor specii proprii poeziei populare, cum ar fi balada, legenda, basmul, ghicitoarea etc. Faptul că literatura a preluat unele specii folclorice, proprii registrului „minor", a avut drept consecință apariția unor dublete „savante" sau „culte" ale formelor „populare". Există astfel, pentru a nu evita exemplul, basme populare, cum ar fi *Prîslea cel voinic și merele de aur,* din culegerea lui Petre Ispirescu, dar și basme culte, cum ar fi *Făt-Frumos din lacrimă,* de Mihai Eminescu, sau *Harap-Alb,* de Ion Creangă.

2 — preluarea unui fond tematic și de motive consolidat de poezia orală în care anumite teme au căpătat consistența unor mituri fundamentale, cum ar fi: *mitul mioritic, mitul erotic al zburătorului, mitul estetic al creatorului* etc. În literatura populară, acest fond surprinde o problematică legată de anumite experiențe umane fundamentale și o atitudine de înțelegere a vieții, de asumare a condiției umane. În măsura în care, în substanța lor, ajunge să fie încifrată o concepție asupra existenței, corespunzătoare unui tip de sensibilitate, asumarea lor de către literatură, trecerea în codul „major" devin mai mult decît semnificative, ilustrînd tocmai acele relații de fuziune și convergență dintre palierul „minor" și palierul „major" al culturii.

3 — preluarea unor formule stilistice, proprii literaturii populare, cu intenția de a obține anumite efecte estetice pe care le presupun, spre exemplu, stilul oral sau stilul paremiologic. Tudor Vianu, Iorgu Iordan ș.a. au analizat raportul dintre *oralitatea* literaturii populare și *stilul oral* al literaturii. Nici în acest caz nu este vorba despre situații coincidente. În cazul literaturii populare, oralitatea numește un mod de comunicare și de creație, un *cod* opus celui scriptural. Oralitatea păstrează, la nivelul registrului „minor", regimul unui principiu *cauzal,* spre deosebire de literatură, unde „oralitatea stilului" unui autor, cum ar fi Creangă, numește un *efect* estetic produs, numește calitatea limbajului unei opere literare de a părea *vorbit,* deci de a întreține o iluzie acustică.

Revenind la observațiile formulate de Lucian Blaga, un lucru ar mai trebui spus: cercetătorul culturii nu a operat cu alte principii decît creatorul de cultură. Astfel, cum se știe, în cultura noastră minoră, de aspect oral și popular, s-a născut celebra legendă despre mănăstirea Argeșului, cristalizată în forma unei balade cu regim de capodoperă — *Meșterul Manole.* Balada tratează o temă fundamentală — condiția creației și a creatorului. Balada se află la originea altei capodopere, nu mai puțin celebra dramă a lui Lucian Blaga, *Meșterul Manole.* Tema, conflictul, subiectul, personajele dramei lui Blaga sînt preluate din balada populară și tratate cu mijloace proprii literaturii. Voluntar, îndepărtarea de „etimonul" folcloric este evitată în planul problematicii pe care o implică drama creatorului. Putem vorbi, din acest motiv, despre un transfer desubstanță ca intenție evidentă la Blaga. Dar în spatele intenției recunoaștem altceva: solidarizarea autorului de registru major cu o valoare de registru minor. Solidarizarea cu o valoare și restituirea acesteia cu mijloacele literaturii, deci ale creației poetice de aspect scriptural, își au explicația în însăși existența unei scizium a universului cultural. Tratată în cultura tradițională cu mijloacele baladei sau ale legendei, această temă gravă, de înțelegere profundă, ar fi rămas în circulație numai în zona tot mai restrînsă a oralității. Prin drama lui Blaga s-a produs o dislocare a tenței și înscrierea ei în circuitul scriptural, instalarea ei în teatru, o instituție a culturii moderne.

Exemplul acesta, destinat să ilustreze un aspect al relației analizate de Blaga, nu este unic. Multiplicarea poate fi făcută cu ușurință, amintind situații asemănătoare pe care

Scanned with OKEN Scanner

ni le oferă opera lui Eminescu, Creangă, Arghezi, Sadoveanu, Rebreanu, Ion Barbu și alții. Exemplele ilustrează dislocările pe care le operează cultura majoră. Dislocările, și absorbțiile pe care le presupun, sînt urmate de procese de rafinare prin care vechile forme, vechile teme poetice cîștigă în densitate și complexitate. În egală măsură, aceleași fenomene ilustrează un proces de *adecvare* a vechilor valori la noile circumstanțe ale vieții. Apariția societății moderne — căreia îi sînt proprii alte instituții, alte forme poetice și alte teme ale meditației — ar fi implicat, ca urmare a schimbării de paradigmă, și procese mai acute sau mai puțin acute de alienare. Numai asumîndu-și propria tradiție, valorificînd formele „minore", literatura — și, într-un plan mai general, cultura — poate evita să opereze ca un factor de alienare.

Miorița. Descoperită de Alecu Russo la Soveja, publicată de Vasile Alecsandri în ziarul *Bucovina*, în 1850, și, ulterior, în volumul *Poezii poporale. Balade (Cîntice bătrînești)*, Iași, 1852, balada *Miorița* a avut parte de o spectaculoasă carieră editorială. Republicată în ediții succesive, tradusă în diferite limbi, comentată și analizată de cercetători ilustri, români și străini, *Miorița* s-a bucurat, în mod justificat, de un tratament rezervat capodoperelor. Două lucrări — Lucian Blaga, *Spațiul mioritic*, 1936, și George Călinescu, *Istoria literaturii române...*, 1941 — au jucat un rol deosebit pentru destinul baladei, subliniindu-i, din perspective diferite, aptitudinea de valoare ordonatoare a universului nostru spiritual. Statutul de capodoperă al baladei explică și faptul că, în 1964, i-a fost dedicat un monumental studiu monografic — Adrian Fochi, *Miorița* — în care erau reunite și cele 930 de variante, cunoscute la acea dată, ce ilustrau nu numai larga difuziune a temei, ci și persistența ei în timp. Publicarea variantelor *Mioriței* făcea dovada faptului că tema este cunoscută, practic, pe întreg teritoriul românesc, circulînd în trei versiuni distincte: *cîntec epic* sau *baladă, colind* și *cîntec liric*.

Tema tratată în baladă este reprezentată de o experiență umană fundamentală, moartea sau, în formularea lui George Călinescu, „traducere hermetică a noțiunii de extincție". Subiectul, construit prin corelarea cîtorva episoade, este simplu: toamna la coborîrea oilor din munte, doi păstori pun la cale să-l ucidă pe un al treilea pentru a-l jefui (episodul conflictului pastoral); o mioară năzdrăvană îl previne însă pe cel amenințat în legătură cu intențiile însoțitorilor săi, sfătuindu-l, totodată, cum să se apere (episodul mioarei năzdrăvane); tînărul păstor, acceptînd ipoteza morții, își mărturisește, într-un impresionant testament, dorința de a fi îngropat „în mijlocul stînii" pentru a rămîne alături de oile sale (episodul testamentului mioritic); propria moarte este imaginată ca o nuntă mistică, o retragere apoteotică în natură (episodul alegoric al morții-nuntă); moartea lui, mai spune păstorul, să fie ascunsă celor dragi, dacă îl vor căuta (episodul măicuței bătrîne, care include și celebrul portret mioritic); finalul, construit printr-o repetiție, constă în reluarea episodului alegoric al morții-nuntă.

Rezumată astfel, balada își pierde, în mare măsură, frumusețea, al cărei secret nu ține atît de subiect, cît de arta compoziției, deoarece semnificațiile sînt dezvoltate, pornind de la *ce se spune*, prin *cum se spune*, respectiv prin ceea ce este *sugerat*. În contrast cu simplitatea subiectului, compoziția baladei surprinde prin complexitate și rafinament. Sub aspect compozițional, varianta Alecsandri a baladei este, de fapt, o construcție de sinteză, o structură care operează cu resursele tuturor genurilor literare, ca efect al articulării a trei secvențe distincte: o secvență epică, o secvență dramatică și o secvență lirică.

Scanned with OKEN Scanner

Prezentarea locului și a timpului întîmplărilor, a personajelor și a relațiilor dintre ele, a modului cum este urzit complotul și motivația crimei plănuite oferă substanța secvenței epice a baladei. Cea de a doua secvență, dramatică, coincide cu alunecarea din narațiune în dialog și, totodată, din real în fabulos prin intermediul unei personificări. Ultima secvență, lirică, de aspectul unui monolog, are valoarea unei confesiuni a cărei substanță o constituie viziunea unui viitor fabulos-simbolic, înscris, prin mărci stilistice, într-un teritoriu al ipoteticului: „de ești", „de-a fi", „dacă-i zări", „dacă-i întîlni". Rostul acestor succesive schimbări de perspectivă, al alunecării din obiectiv în subiectiv, din real în fabulos, este de a corela conflictul anunțat în ordinea exterioară a vieții — conflictul pastoral — cu noul conflict deschis în ordinea interioară a vieții celui confruntat cu perspectiva de a trăi, la modul iminent, prematur, cea mai gravă dintre experiențele umane — moartea. În felul acesta, episoadele sau motivele prin corelarea cărora este construit subiectul, ca urmare a semnificațiilor induse de conotatorul epic, liric sau dramatic, capătă puterea de a sugera o complexă problematică a existenței umane.

Viața este prezentată în baladă ca fiind înscrisă, în primul rînd, într-un *cadru cosmic*, care include atît natura apropiată — figurată de „plai", „vale", „munte" etc. —, cît și îndepărtata zonă astrală, figurată de „stele", „lună", „soare". În egală măsură, viața se înscrie și într-un *cadru social*, instituit de relațiile prin care o existență este legată de altele, fie prin filiație și afecțiune, cum se întîmplă în cazul „măicuței bătrîne", fie prin îndeletnicirile și conflictele vieții, caz ilustrat de relația cu ceilalți păstori. Acestei lumi, din afara ființei, care-i specifică orizontul, îi corespunde însă o altă lume, cea din interiorul ființei: lumea sentimentelor trăite ca urmare a relațiilor angajate cu natura, cu semenii, dar și cu propriile aspirații, limite, reprezentări și înțelegeri.

Așa cum s-a spus în mai multe rînduri, conflictul epic, în cazul baladei *Miorița*, pare a nu fi mai mult decît un simplu pretext, util în măsura în care deschide discuția asupra cîtorva probleme fundamentale privind: *omul și natura, omul și viața socială, omul și viața interioară, omul și limitele sale*. Semnificațiile, asupra cărora au insistat comentatori ilustri, presupun aceeași complexitate pe care o implică și problematica și ar fi traductibile, la un nivel mai general, printr-un oximoron — *tragism senin*. Contradictoriul acestei viziuni — definitorie atît pentru eroul baladei, cît și pentru autorii ei — nu este altceva decît un efect estetic urmărit, sistematic, prin utilizarea unei tehnici a contrastului pe care o recunoaștem, de exemplu, în opoziția dintre cadrul mirific de natură și abjecția faptelor plănuite, dintre frumusețea eroului și amenințarea morții etc. Chiar modul în care păstorul își reprezintă moartea, ca pe o comuniune cu natura, în sînul căreia se va retrage, și, totodată, ca o continuare a existenței, în apropierea unui cadru familiar, presupune definirea în termenii unei conjuncții a opuselor: îngropat „în dosul stînii", devenind nevăzut, păstorul continuă „să fie" pentru că „își aude cînii". Sînt, de altfel, termenii prin preluarea cărora celebra elegie eminesciană, *Mai am un singur dor*, a urmărit o definire asemănătoare a aceleiași experiențe — moartea.

Statutul de capodoperă al *Mioriței* este motivat nu numai de gravitatea și profunzimea meditației, de complexitatea problematicii analizate, ci și de rafinamentul artei poetice. Complexitatea semnificațiilor este, de altfel, consecința directă a marelui număr de *imagini* care împînzesc textul. Simpla inventariere a procedeelor și figurilor de stil — epitete, comparații, metafore, repetiții, enumerații, hiperbole, alegoria, personificarea, portretul ș.a. — spune suficient despre densitatea textului în care se

Scanned with OKEN Scanner

regăsesc. Se explică astfel de ce, în cursul anilor, au ținut să se pronunțe în legătură cu această baladă cele mai strălucite spirite critice: Ov. Densusianu, Constantin Brăiloiu, Mircea Eliade, Lucian Blaga, George Călinescu și alții.

Destinul baladei s-a prelungit dincolo de frontierele creației poetice orale. Mari creatori, asemenea lui Eminescu, Blaga, Sadoveanu, au reluat tema pentru a o trata cu mijloacele literaturii. Acest ultim aspect amintit reprezintă nu numai un argument de valoare, ci și dovada unei forțe regenerative pe care trebuie să i-o recunoaștem *Mioriței.*

Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte. Între alte teme mitice, diversele mitologii ale lumii includ și credința într-o posibilă nemurire a ființei umane care, în anumite împrejurări, s-ar putea bucura de o tinerețe veșnică. Mai tîrziu, alchimia, preluînd această temă mitică, și-a orientat eforturile spre căutarea unui elixir al vieții — *elexis vitae* — prin efectul căruia omul ar fi putut deveni nemuritor. Tema corespunde unei aspirații umane de depășire a limitelor legate de propria condiție și, adesceori, poate fi tratată cu mijloacele literaturii. Una dintre cele mai vechi atestări ale temei în literatura română modernă este reprezentată de basmul lui Petre Ispirescu — *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte.*

Publicat mai întîi în paginile revistei *Țăranul român,* în 1862, ulterior retipărit în broșurile destinate de culegător publicului larg, iar, în 1882, inclus în culegerea intitulată *Legende sau basmele românilor, Tinerețe fără bătrînețe...* este un basm care ridică, încă, numeroase probleme. De fapt, un prim grup de probleme ține, mai degrabă, de începuturile ezitante ale folcloristicii ca disciplină științifică și de metodele de culegere a folclorului, încă lipsite de rigoare, în perioada de pionierat căreia i-a aparținut Petre Ispirescu. Principala problemă este legată de întrebarea, pe care nu o putem evita, în ceea ce privește autenticitatea basmului și, derivînd din aceasta, recunoașterea sau contestarea caracterului popular ce i-a fost atribuit.

Dacă avem în vedere faptul că *Tinerețe fără bătrînețe...* este un basm *fără variante* cunoscute, trebuie să convenim că este incertă autenticitatea lui și, ca urmare, este greu să acceptăm că ar fi un basm popular. Ipoteza ar putea fi susținută și de faptul că modelul poetic pe baza căruia este construit basmul lui Ispirescu nu este propriu basmului popular, ci legendei care, în mod frecvent, poate prezenta eroi angajați în căutarea unei valori absolute, a căror aventură se încheie printr-un eșec — legenda cicoarei, a florii soarelui, a ciocîrliei etc.

Vom reține, în acest punct, o primă concluzie: *Tinerețe fără bătrînețe...* este un basm *atipic.* Lipsa variantelor și îndepărtarea de modelul poetic al basmului popular sînt situații care ne previn că *Tinerețe fără bătrînețe...* pare să fie, mai degrabă, un *basm cult,* poate o prelucrare după un izvor neidentificat — așa cum un alt basm de Ispirescu, *George cel Viteaz,* nu este decît o prelucrare după *Aventurile lui Lideric,* de Al. Dumas — sau o creație a culegătorului care, deliberat sau nu, a ajuns la grefa modelului poetic al basmului și al legendei, deci la un *basm-legendă.*

Statutul de basm cult nu afectează cu nimic valoarea basmului din culegerea lui Ispirescu, care ne creează dificultăți doar în legătură cu apartenența sa la sistemul creației poetice orale sau scripturale.

Un al doilea grup de probleme este ridicat de basmul în sine care, tocmai datorită caracterului său atipic, dezvoltă alte semnificații decît un basm obișnuit. Subiectul basmului este construit prin corelarea unor motive obișnuite, de o mare circulație în sistemul speciei.

Scanned with OKEN Scanner

Nu lipsesc nici formulele de deschidere sau de închidere a naraţiunii, aşa-numitele formule iniţiale şi finale. Asemenea multor alte basme, *Tinereţe fără bătrîneţe...* îşi află punctul de plecare în cunoscutul motiv al cuplului imperial fără copii. Cei doi capătă în cele din urmă copilul atît de dorit, dar o prevestire îi avertizează că vor fi nefericiţi: „parte n-o să aveţi de el". Înainte de a se naşte, copilul începe să plîngă şi, pentru a-l împăca, împăratul îi face cele mai neobişnuite promisiuni. Astfel, îi promite „tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte". În urma acestei promisiuni, copilul încetează să plîngă şi vine pe lume. Declanşat de această promisiune, conflictul epic al basmului este tragic, fiind legat de refuzul eroului de a accepta o condiţie comună a vieţii şi limitele acesteia, figurate de bătrîneţe şi moarte. Refuzul are ca urmare angajarea într-o aventură eroică, a căutării, care implică o călătorie dificilă şi înfruntarea unor primejdii ascunse de ordinea necunoscută a lumii. Depăşirea obstacolelor care-l despart de valoarea căutată -- triumful asupra monştrilor (Gheonoaia, Scorpia) şi asupra fiarelor codrului -- îi autentifică tînărului erou statutul de fiinţă exemplară şi, ca urmare, capătă valoarea ce făcuse obiectul promisiunii şi al căutării.

Dar tinereţea fără bătrîneţe, pentru a fi păstrată, implică respectarea unei interdicţii: eroul nu are voie să ajungă într-un anumit loc numit, nu întîmplător, Valea Plîngerii. Tocmai această interdicţie este călcată de erou. Momit, în timp ce se afla la vînătoare, de un iepure, eroul -- mînat de patimă?, de lăcomie?, sau doar din neatenţie? -- pătrunde în Valea Plîngerii. Efectul încălcării teritoriului oprit este grav: amintirile legate de perioada anterioară sosirii sale la palatul zînelor i se redeşteaptă şi un dor cumplit de locurile copilăriei şi de părinţi îl împinge, în pofida sfaturilor primite, să revină în lumea din care, cîndva, pornise în căutarea tinereţii fără bătrîneţe. Drumul de întoarcere este modalitatea de a introduce în basm tema timpului. Locurile prin care călcase altădată erau de nerecunoscut, vechile palate deveniseră ruine, iar figurile celor ştiuţi de erou nu mai existau decît foarte vag în amintirile unor bătrîni. Reintrat sub puterea timpului, eroul îmbătrîneşte şi moare.

Este evident faptul că eroul basmului lui Ispirescu este altfel decît eroul obişnuit al basmului. El vine pe lume, amăgit fiind de o promisiune. Valorile care ordonează existenţa comună şi-i dau un sens -- puterea, bogăţia, frumuseţea -- nu reuşesc să-l seducă şi nu-i reţin atenţia. Eroul caută să afle ce i s-a promis, adică o valoare absolută, dar aceasta, deşi aflată, nu poate fi păstrată. Încălcarea interdicţiei impuse nu este decît o modalitate simbolică de a sugera fragilitatea condiţiei umane şi, ca urmare, o incompatibilitate *de natură* cu absolutul.

Ceea ce putem reţine, ca o concluzie, este că *Tinereţe fără bătrîneţe...*, în formula intermediară a basmului-legendă, rămîne o meditaţie asupra condiţiei umane care, chiar în ipostaza exemplară a eroicului, este prezentată ca fiind incompatibilă cu absolutul. Acest avertisment grav poate fi regăsit în numeroase legende, în primul rînd în cele dedicate heliotropilor. Finalul din *Tinereţe fără bătrîneţe...* contravine modelului poetic al basmului, care prevede victoria şi triumful eroului asupra unui adversar care figurează *răul;* dar, cu toate că basmul lui Ispirescu, adoptînd modelul poetic al legendei, surprinde un eşec al eroului, trebuie să recunoaştem faptul că acest eşec nu afectează măreţia eroului. Suita întîmplărilor instituie, şi semnalează, o tensiune tragică între măreţia scopului urmărit şi limitele umane. Frumuseţea eroului pare a nu fi altceva decît un efect al acestei tensiuni. Este vorba, sînt sigur că s-a înţeles, despre o frumuseţe morală a celui care, dacă nu ajunge mai mult decît este, vrea şi încearcă să fie.

Scanned with OKEN Scanner

Marii cronicari ai secolului al XVII-lea și începutului secolului al XVIII-lea (Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce)

DAN HORIA MAZILU
Universitatea din București

Scrisul cronicăresc, unul dintre cele mai importante (dacă nu cumva cel mai însemnat) „genuri" ale literaturii române vechi, cu texte examinate azi deopotrivă de istorici (care le socotesc izvoare de primă importanță) și de cercetătorii fenomenului literar (căci în ele se află secvențe capitale ale năzuinței de alcătuire și șlefuire ale compunerii „artistice"), considerate și de unii și de alții contribuții fundamentale la complexa strădanie de înstăpînire a limbii naționale în cultură și, mai larg, de zidire a conștiinței naționale, trebuie privit — spre a fi înțeles în toate rosturile sale — în întreaga lui desfășurare în timp. Înflorirea, cu totul remarcabilă, a scrierilor cu caracter istoriografic pe care o adăpostesc secolul al XVII-lea și primele decenii ale veacului următor, atît în Moldova, cît și în Țara Românească, nu a reprezentat nicidecum un fenomen conjunctural. Nivelul, diversitatea, varietatea modalităților de abordare demonstrează că produsele literare ale acestei „epoci de vîrf" sînt firești împliniri ale unor preocupări ce se definesc prin durată și constanță. Secolul al XVI-lea în cultura românească este dominat — după părerea noastră — de un *acut sentiment al istoriei* (indiciu peremptoriu al instalării și închegării conștiinței naționale), care îi animă, la fel de intens, pe oamenii politici, ca și pe cărturari. Întoarcerea către propriul trecut, consolidarea legăturilor cu înaintașii și punerea în valoare a tradițiilor naționale (toate semne ale *perenității,* ale unei *permanențe conștientizate)* sînt forme de manifestare ale ideii de *apartenență a prezentului la un curs comun al istoriei.* Secolul al XVI-lea dă acestor eforturi de stabilire a legăturilor cu predecesorii, de conservare a inițiativelor lor, o marcă preponderent culturală. *Zidirea pe vechile temelii,* refacerea unor „semne" așezate de predecesori (operație în care îi vedem exercitîndu-se pe Radu cel Mare și Neagoe Basarab ori pe Petru Rareș și Alexandru Lăpușneanu) capătă semnificația solidarizării cu trecutul în construirea unui edificiu comun. *Galeriile de voievozi,* veritabile „istorii în imagini" (ce apar acum la Curtea de Argeș sau la Snagov) au același rost și propun pilde urmate de marile familii boierești. Se naște tot în această vreme un puternic cult al „întemeietorilor" în narațiuni ce propun articularea unor „mituri ale începuturilor" (Dragoș-Vodă sau Negru-Vodă) sau a unor „mituri dinastice" (cum ar fi cel al Basarabilor, construcție avînd vădite țeluri politice). Istoria națională, depozitară a faptelor nepieritoare (și înscrisă în letopisețele redactate la curțile voievodale ori în mănăstiri), devine inventar accesibil de pilde, capătă, în interpretarea cărturarilor din veacul al XVI-lea și de mai tîrziu, acel *caracter exemplar* pe care i-l conferă gîndirea umanistă. Secvențele memorabile, capabile *să instruiască,* dar și *să mobilizeze,* sînt evocate de istorici, servesc drept repere fundamentale, intră în alcătuirea *exemplarităților* și a *modelelor.*

Ideea *istoriei întregi,* a integralității restituirii pare a domina gîndirea celor ce reînvie trecutul în veacul al XVII-lea, secol al lui Grigore Ureche, Miron Costin și Constantin Cantacuzino stolnicul: o integralitate care înseamnă și povestirea faptelor „de la începuturi...",

Scanned with OKEN Scanner

dar și continuarea lucrării înaintașilor. Ureche începe prezentarea evenimentelor de la „al doilea descălecat" (dar nu uită să facă acel „excurs în romanitatea primordială", trebuincios afirmării marilor adevăruri ale nașterii neamului). Urmîndu-i lui Ureche și scriind întîi „letopisețul" — întreprindere pe care o socotea de primă importanță —, Miron Costin nu va renunța nici el la „gîndul" cel nobil al refacerii primelor timpuri și va scrie, către sfîrșitul vieții, tratatul *De neamul moldovenilor, din ce țară au ieșit strămoșii lor.* Neculce, chiar, mai puțin preocupat de chestiunile primelor secole ale românilor (pentru el, lămuritc satisfăcător de Miron Costin), propune — prin *O samă de cuvinte* — un „rezumat" în „anecdote" pentru epocile restituite de Ureche și Miron Costin. Dincoace de Milcov, în Țara Românească, stolnicul Constantin Cantacuzino năzuia să realizeze, prin *Istoriia Țării Rumânești,* tratatul de largă cuprindere al întregului trecut românesc; nu va reuși să-l termine. „Planul" acesta, care era al întregii românități, va fi împlinit nu peste multă vreme de Dimitrie Cantemir.

Constatarea devenirii neîntrerupte, identificarea și apărarea propriei antichități (care făcea din români moștenitorii unei strălucite civilizații — cea romană), înțelegerea *patriei ca istorie* (o istorie depozitară a unor învățături utile viitorului aceleiași patrii, precum zicea Neculce: „... cu cît veți îndemna a ceti pre acest letopisăț mai mult, cu atît veți ști a vă feri de primejdii și veți fi mai învățați a dare răspunsuri la sfaturi ori de taină, ori de oștire, ori de voroave, la domni și la noroade de cinste") au dictat istoricilor obligativitatea lucrului fără contenire. Continuarea travaliului înaintașilor devine, pentru cronicarii moldoveni mai cu seamă (precum odinioară pentru istoricii Bizanțului), o operație prioritară. O spune limpede Miron Costin arătînd că, împiedicat de acel teribil complex de obstrucții — pe care îl va reclama frecvent („Ce sosiră asupra noastră cumplite acestea vremi de acmu, de nu stăm de scrisori, ce de griji și suspinuri") — să-și împlinească gîndul de a compune „marele letopiseț", se așază să înfăptuiască opera ce i se părea absolut necesară: „Deci priimești, în această dată, atîta din truda noastră, cît să nu să uite lucrurile și cursul țării, de unde au părăsit a scrie Uréche vornicul". Aceeași grijă pentru „cursul țării" îl va preocupa și pe Neculce, cel care, enumerîndu-și predecesorii și contribuțiile lor („ce de la o vréme... tîrziu s-au apucat Uréchi vornicul de au scris"; „Iară pre urma acestora s-au apucat dumnealui Miron Costin, vel-logofăt, de au făcut letopisăț. Și cît h-au putut istovi Miron logofătul l-au istovit fiiu-său, Nicolai Costin, biv-vel-logofăt..."), își proiectează propria lucrare în șirul celor ce trudiseră ca „să nu să uite lucrurile": „Iară de la Dabije-Vodă înainte îndemnatu-s-au și Ion Neculce, biv-vel-vornic de Țara-de-Sus, a scrie întru pomenirea domnilor".

*

În seria celor trei mari cronicari moldoveni pe care îi vom evoca în continuare, lui GRIGORE URECHE (cel ce se năștea pe la 1590 și își isprăvea zilele în 1647) îi revin toate meritele deschizătorului de drum. Și aceste merite sînt deosebite, fiindcă Ureche, cel școlit la Lvov (după o programă de studii identică cu cele apusene), a făcut un gest capital pentru viitoarele desfășurări și semnificativ, în același timp, pentru starea de spirit a intelectualității românești din prima jumătate a secolului al XVII-lea. Fără a renunța la tradiția istoriografică internă, pe care o consultă cu considerație, Grigore Ureche schimbă *codul* ce ordonase pînă atunci munca istoriografilor. El introduce în scrisul nostru cronicăresc maniera occidentală cu care îl familiarizaseră lecturile și pe care i-o sugerau izvoarele poloneze utilizate. Mai mult decît atît, el părăsește slavona, vehicul încă prețuit al literaturii culte, și își scrie cronica în românește. Renunță la un „public" virtual cu pretenții (dacă ar fi scris în slavonește, textul lui ar fi putut fi citit de la Athos pînă în Rusia) pentru un cititor real fixat între

Scanned with OKEN Scanner

semenii săi, întreprinde actul crucial al declanșării *dialogului cu conaționalii,* dialog ce va elimina toate piedicile ce izvorau din ininteligibilitate și va transmite informații fundamentale.

Nu există nici o îndoială că, scriindu-și cronica cu mari eforturi de investigare și de documentare („nu numai letopisețul nostru, ce și cărți străine am cercat" — zice el, iar învățații timpurilor moderne au identificat aceste „cărți" în lucrările polonezilor Joachim Bielski și Marcin Paszkowski ori în cosmografii occidentale), așezîndu-și judecățile pe ideile originii comune și unității naționale a românilor, Ureche a fost animat de gîndul unei relatări obiective și de năzuința reașezării în drepturi a adevărului istoric. El împlinește o operație necesară („ca să nu să înnéce a toate țările anii trecuți"), cu o încărcătură patriotică limpede conturată și face acest lucru în spiritul totalei considerații față de adevăr: „ca să nu mă aflu scriitoriu de cuvinte deșarte, ce de dereptate". Doar astfel, sub patronajul acestui duh al adevărului, rostul formativ pe care Ureche îl asociază lucrării istoricului („să rămîie feciorilor și nepoților, să le fie de învățătură, despre céle réle să să ferească și să să socotească, iară dupre céle bune să urmeze și să învéțe și să să îndireptéze") se poate împlini. În cronica acestui mare boier român — din care stagiul polonez și clasa cărcia îi aparținea făcuseră un inamic al ambițiilor autocratice ale voievozilor (și află dintre aceștia mulți în șirul contemplat), căruia valorile tradiționale ale spiritualității românești îi erau scumpe (de aceea creziile confesionale vor fi aspru sancționate), care crede în „semne" și „apariții" cu capacitate de predicție („Fost-au mai nainte de moartea lui Ștefan-Vodă într-același anu iarnă grea și geroasă, cît n-au fostu așa nici odinioară, și de-acii preste vară au fost ploi gréle și juvoaie de ape și multă înecare de apă s-au făcut") — istoria este o *ipostază a demnității naționale.* Misiunea istoricului este să proclame această demnitate și să o apere.

Textul *Letopisețului Țării Moldovei,* presărat cu nuclee epice (din care se va naște o întreagă literatură semnată de Hasdeu, Negruzzi, Alecsandri, Delavrancea și Sadoveanu) și cuprinzînd o mulțime de informații care conturează o largă imagine a vieții politice, sociale și economice dintre anii 1359 și 1594, îl prezintă pe autor ca pe un *gînditor nonmedieval.* Și nu numai afirmațiile capitale privind unitatea de origine, de neam și de limbă (formulate răspicat și responsabil) fac din Ureche un umanist, un spirit modern. Ureche a gîndit ca un istoric, el și-a structurat o concepție coerentă, a lucrat îngemănînd datele furnizate de izvoare (față de care a avut mereu o atitudine critică, ba chiar polemică) cu propriile-i opinii. Sub pana sa Moldova urcă, într-o epocă purtînd semnul marelui Ștefan și al primilor urmași ai aceluia, către rangul unei însemnate realități politice și combatante (într-o „cruciadă a popoarelor mici") a Europei de răsărit. Trecînd peste incompatibilitatea dintre trăsăturile „modelului monarhic" propus de propria sa filozofie politică și demersurile autoritare ale lui Ștefan cel Mare, Ureche este covîrșit de dimensiunea eroică a faptelor pe care le relatează. „Leul ce nu-l poate îmblînzi nimenea", culme a unei paradigme voievodale (în care vor fi încadrați — fără șansa de a egala „modelul" — toți succesorii combativi și dispuși să împlinească fapte asemănătoare), apărător al țării și al creștinătății (adică al Europei) se transformă în *eroul exemplar;* întîiul memorabil într-o serie autohtonă. Portretul necrolog, știut de toată lumea, are echilibru, e clasic în izbînda sa artistică. Istoria chiar pare a se opri spre a semnifica trecerea lui între *sfinți* (supremă glorificare): „Iară pe Ștefan-Vodă l-au îngropat țara cu multă jale și plîngere în mănăstire la Putna, care era zidită de dînsul. Atîta jale era, de plîngea toți ca după un părinte al său, că cunoștiia toți că s-au scăpatu de mult bine și de multă apărătură. Ce după moartea lui, până astăzi îi zicu sveti Ștefan-Vodă, nu pentru suflet, ce ieste în mîna lui Dumnezeu, că el încă au fost om cu păcate, ci pentru lucrurile lui céle vitejești, carile niminea din domni, nici înainte, nici după aceaia l-au ajunsu...".

Scanned with OKEN Scanner

Dacă Ureche oprea din vreme în vreme relatarea faptelor spre a arunca o ochire stărilor de prin „prejur" (dovadă că spațiul cultural românesc se deschisese și că imaginea „străinului", „alteritatea" începeau să intereseze) sau pentru cîte o „încheiere" pilduitoare (intitulată *Certare celor putérnici*), MIRON COSTIN (1633 – 1691) ridică examenul „faptelor consumate" între anii 1594 și 1661 (numite îndeobște „istorie" – mai depărtată sau mai apropiată, căci letopisețul, ajuns „la zi", se transformă la un moment dat în scriere memorialistică) la rangul de dezbatere filozofică. Om cu studii în Polonia și cu lecturi variate, prețuitor necenzurat al *cărții* (în a cărei lectură – să ne amintim – vedea suprema delectare și utilitate: „... că nu ieste alta, și mai frumoasă și mai de folos în toată viiața omului zăbavă decît cetitul cărților") și al *cuvîntului scris* („Lăsat-au putérnicul Dumnedzeu iscusită oglindă minții omenești scrisoarea, dintre care, dacă va nevoi omul, céle trecute cu multe vremi le va putea ști și oblici"), manifestînd – în ciuda anilor petrecuți dincolo de hotare – o aderență remarcabilă la tradițiile spirituale ale neamului, comunicînd cu „ai săi" întru stabilirea marilor adevăruri ale românilor, dar dialogînd nestînjenit și cu „străinii", Costin a fost personalitatea (după părerea noastră, cea mai însemnată a întregului secol XVII românesc) în stare să producă sintezele de „apărare și ilustrare" absolut trebuincioase atunci culturii românești.

S-a spus că umbra pesimistă care întunecă „vederea" istoriografului și îl conduce spre „încheieri" sumbre cu privire la viitor s-ar fi născut dintr-o neîntemeiată extindere a stării clasei căreia el îi aparținea (aflată atunci în vădită criză) peste destinul întregii comunități românești. Poate. Explicațiile complete sînt însă mult mai complexe. În toată acea atmosferă de insecuritate, agravată de gesturile hrăpărețe ale unor domni apucători („O, Muldova, di ar hi domnii tăi, carii stăpînesc în tine, toți înțelepți, încă n-ai peri așa lesne. Ce domniile neștiutoare rîndul tău și lacome sînt pricine perirei tale"), care se schimbau des, de ridicări ale „prostimii" (pe care istoricul nu le poate privi cu înțelegere) și, mai ales, de pretențiile excesive ale unui suzeran capricios (ce supunea Țările Române unei sistematice campanii de secătuire), în acea „lume" cu urcări spectaculoase și căderi lipsite de sens apărea o amenințare cu mult mai mare. Costin călătorise mult și era informat. El a înțeles, poate mai bine decît voievozii șovăielnici pe care i-a contemplat ca istoric ori cărora le-a fost contemporan, iminența acestei primejdii. Pierderea autonomiei politice ar fi putut avea consecințe grave pentru însăși ființa poporului român. Perspectiva aceasta îl înspăimîntă; aici trebuie căutate, în primul rînd, sursele acelui aer tragic, ale apăsătoarei umbre de neîncredere în viitorul nu prea îndepărtat al țării. O dată cu accentele de pesimism, extrem de acute („... de om avea dzile și nu va hi pus preavécinicul sfat puternicului Dumnedzău țării acestiia tenchiu și soroc de sfîrșire"), răzbate prin curgerea stăpînită a istorisirilor (noi am citat din *Letopiseț*, dar răbufniri asemănătoare, numeroase, se află și în *Cronica polonă* și în *Istoria în versuri polone*) zbuciumul autentic al unui suflet frămîntat de presimțiri amare (născute, evident, nu doar din degringolada propriei „clase"). Momentele acestea țes vălul de încordată neliniște care subminează aparentul echilibru al demersului epic.

Și apoi nu trebuie să-l uităm pe Costin – gînditorul, înclinat spre un anumit tip de sensibilitate. Deznădejdea, uneori violentă, și lipsa de încredere în viitor – ce dau, pe de o parte, expresie acelui pesimism provocat de șirul de dezamăgiri și de amenințări și condiționează, pe de altă parte, o opțiune importantă în planul rezolvărilor filozofice în cronică – sînt tipice baroce. Miron Costin a împrumutat *Letopisețului* rețeaua de idei, judecăți și „încheieri" din poemul *Viiața lumii*.

În țesătura *Letopisețului Țării Moldovei de la Aron-Vodă încoace* sînt inserate numeroase momente de „răgaz" consacrate meditației, descifrării pricinilor ascunse care

Scanned with OKEN Scanner

determină înălțările și căderile omenești. Cugetînd asupra lăcomiei (trăsătură a domnitorilor, de regulă), asupra lipsei de cumpătare, asupra netrăiniciei gloriei pămînteşti și asupra sorții mereu lunecătoare, cronicarul ne furnizează, de fapt, cheia dezlegării discursului său istoric, căci toate aceste „concluzii" desăvîrșesc conturarea unor „destine" ce ilustrează un precept (etic, de obicei). Aceste finaluri, cu mărturisită ambiție apoftegmatică, individualizează și comentează totodată multele povestiri construite pe traseul „de la culpă la pedeapsă". Pot fi încadrate în această categorie „aventura" lui Gheorghe Ștefan (înșelător și iubitor de desfătări, „altfel însă om deplin, cap întreg, hire adîncă, cît poți dzice că nascu și în Moldova oameni"), a lui Alexandru Iliaș cel laș, a lui Gaspar Graziani, adept al unor procedee rafinate în eliminarea adversarilor, și altele.

Exemplară întru totul pentru ilustrarea meandrelor „sorții nestatornice" ni se pare a fi remarcabila *nuvelă* care istorisește „mărirea și decăderea lui Vasile Lupu", voievodul cu „hire" (cercetarea „hirii" a fost — între altele fie spus — o obsesie a lui Costin) mai mult împărătească decît domnească: structură amplă ce adăpostește înlănțuiri epice pline de mișcare (războaiele sau uneltirea lui Gheorghe Ștefan, cu un conducător abil, viclean, dar cu complotiști care își vădesc acțiunile la vreme de beție și apoi se autodenunță printr-o misivă ce străbate trasee complicate) și „popasuri" consacrate meditației, cu desfășurări ce își află sugestive alăturări în marile deteriorări tectonice („Precum munții cei înalți și malurile céle înalte, cînd să năruiesc de vreo parte, pre cît sînt mai înalți, pre atîta și durăt [huruială] fac mai mare, cînd să pornesc..."') și cu clipe de sclipitoare reflecție („Orb nărocul la suiș și lunecos a stare la un loc, grabnic și de sîrg pornitoriu la coborîș"), „nuvela" este în fapt savant montată din „fapte" interpretate printr-o grilă guvernată de „teme" (cum este „soarta lunecătoare", ilustrată ceva mai înainte), „motive" și „imagini" (cum ar fi cea a „roții lumii", simbol al trecerii neistovite: „Iară roata lumii nu așea cum gîndește omul, ce în cursul său să întoarce") aparținînd inventarului baroc. „Insațietatea" pare a fi pricina căderii lui Vasile Lupu. Identificînd-o — cu o nedisimulată satisfacție și nu fără maliție —, Miron Costin (scriitor, ziceam, suprasaturat de lecturi) brodează în marginea motivului „ubi sunt?", încadrînd figurile autohtone într-o serie a gloriilor dispărute: „O! nesățioasă hirea domnilor spre lățire și avuție oarbă. Pre cît să mai adaoge, pre atîta rîhnéște [dorește]. Poftile a domnilor și a împăraților n-au hotar. Avînd mult, cum n-ari avea nemică le pare. Pre cît îi dă Dumnedzău, nu să satură. Avînd domnie, cinste și mai mari și mai late țări poftesc. Avînd țară, și țara altuia a cuprinde cască și așea lăcomind la altuia, sosesc de pierd și al său. Multe împărății în lume, vrînd să ia alte țări s-au stîns pre sine. Așea s-au stîns împărățiia lui Darie împărat de Alexandru Machidon, vrînd să supuie țările grecești și toată Machidoniia Darie, au stîns împărățiia-sa, de au căzdut pre mînule lui Alexandru Machidon. Așea împărățiia Cartaghinii, vrînd să supuie Rîmul, au căzdut la robiia rîmlénilor. Așea Piru împărat, vrînd să ia Italiia, au pierdut țările sale. Așea și Mihai-Vodă, vrînd să fie crai [...] au pierdut și domnia Țării Munteneşti. Așea și Vasilie-Vodă, avînd fericite vremi de domniie în pace den toate părțile, că și țara nu era nici cu o datorie îngreuiată, fără nice o dodeială [atac, hărțuire] despre turci [...], au început svodă cu Matei-Vodă, domnul muntenesc, pentru domniia acei țări, ori că nu-l încăpea Muldova, ca pre un om cu hire înaltă și împărătească, mai mult decît domnească".

Scanned with OKEN Scanner

Două (măcar) dintre afirmațiile prezente în comentariile pe care multe istorii ale literaturii române le fac despre ION NECULCE (1672 – 1745) trebuie, credem, amendate. Prima ar fi cea care vede în masivul *Letopiseț al Țării Moldovei* (care acoperă 82 de ani din istoria țării, de la 1661 și pînă la 1743), ca și în culegerea de legende ce îl precedă niște opere ale unui „povestitor" înnăscut, ale unui narator dăruit cu har, dar lipsit complet de șlefuire cărturărească. Neculce a avut, indiscutabil, geniu, un „geniu al istorisirii" (dar și al construcției narative), materializat într-o țesătură epică remarcabilă, perfectă, capabilă să genereze impresia de simplitate. Teza „lipsei de cultură" a acestui nepot al Cantacuzinilor moldoveni, trăitor o vreme și în mediul rudelor cantacuzinești din Țara Românească, nu mai poate fi acceptată. Neculce a beneficiat de instrucția rezervată fiilor de boieri, care nu era deloc neînsemnată. Cercetarea textelor sale a arătat că nu peste tot „au scris – cum declară – sîngur, dintru a sa știință, cît s-au tîmplat de au fost în vîața sa", că letopisețul și chiar anecdotele din *O samă de cuvinte* pun în lucru știri culese din izvoare interne (letopisețul anonim, 1661 – 1709, cronicile lui Nicolae Costin, Axinte Uricariul, cronica racoviteană, cronica ghiculească, letopisețul muntenesc al Bălenilor, cronica lui Radu Popescu) și străine, îndeosebi grecești. Scriitor cu lecturi apreciabile, Neculce este – pe de altă parte – întruchiparea unei mari culturi, cea românească, cu întemeietori între care trebuie prenumărați nu doar Ureche și Miron Costin (pe care Neculce i-a citit, „lecțiile" lor fiind vizibile peste tot), ci și istoricii din veacul al XVI-lea și de mai înainte. A doua „teză" ce trebuie părăsită privește așa-zisa lui xenofobie, antigrecismul de care s-a făcut mult caz. Abia în ultimul timp s-a observat că îndîrjirea și vehemența pe care scriitorul le cheltuie neistovit (literar, secvențele sînt strălucite) sînt îndreptate de fapt împotriva unor adversari care apucaseră să dovedească, în eforturile lor de a se înavuți rapid, un apetit nemăsurat. Ocupat însă cu aceste denunțări, uneori patetice, alteori biciuitoare („Așè socotesc eu cu firea mè aceasta proastă [simplă]: cînd a vrè Dumnedzău să facă să nu fie rugină pe fier, și turci la Țarigrad să nu fie, și lupii să nu mînînce oile în lume, atumce poate nu vor fi nici greci în Moldova și în Țara Muntenească, nici or fi boieri, nici or putè mînca aceste doao țări cum le mănîncă. [...] Focul îl stingi, apa o iezăști și o ábați pe altă parte, vîntul cînd bate, te dai în lături, într-un adăpost, și te odihnești, soarele intră în nuor, noaptea cu întunérecul trécе și să face iar lumină, iar la grec milă sau omenie, sau dreptate, sau nevicleșug, nici unele de aceste nu sînt, sau frica lui Dumnedzău"), Neculce nici nu bagă în seamă actul (care n-ar fi trebuit să treacă neobservat de un istoric) al întreruperii domniilor pămîntene și începerea lungului șir de voievozi veniți din Fanar.

Dînd rezultatelor trudei sale de istoric un rost pilduitor și proclamînd obiectivitatea propriului demers („Să nu gîndiți doară că pre voia cuiva sau în pizma cuiva, ce precum s-au tîmplat cu adevărat s-au scris"), Neculce se drapează în toga istoricului imparțial pentru că îl citise pe Miron Costin, dar – ca și acela – preface în povestire un tablou al Moldovei alcătuit de el și nu tabloul veridic al Moldovei în care trăise și are grijă ca din pagină să treacă spre cititor un „portret al povestitorului" vizibil idealizat (să-l admirăm cum se apără de „violenie" în chestiunea „aducerii muscalilor", de care nu era deloc străin, căci era unul dintre primii sfetnici ai lui Dimitrie Cantemir). Sub declarata obiectivitate se ascunde un om răzbunător, cu o bună ținere de minte în privința adversarilor, dispus mereu să se răfuiască, să întindă o bîrfă sau să difuzeze un zvon calomniator. Complexitatea pamfletară a scrisului său (alimentată copios de caracterul memorialistic al letopisețului) se încheagă – zicea G. Călinescu – din „pîndă și vaiete, din coloare și încărcături".

Scanned with OKEN Scanner

„lumea" pe care o contemplă Neculce, supravegheată de un Dumnezeu încruntat și încrezătoare (ca și autorul) în tradiționalele „mecanisme de semnalizare și predicție" (veri secetoase, ani de foamete, comete, eclipse, comportări ciudate ale animalelor sălbatice), populată dens cu indivizi și grupuri în perpetuă agitație, pare a fi stăpînită de o neistovită poftă de putere, egalată — poate — doar de insațiabila dorință de a agonisi cît mai multe bunuri. Aceste două „țeluri" pun în mișcare „personaje" care uneltesc, conspiră, aleargă cu „pîra" la Poartă, încearcă să obțină prin mijloace subterane autoritatea politică spre a putea manevra, înșală, despoaie, jefuiesc cu o nesfîrșită inventivitate. Într-un cuvînt, săvîrșesc culpe grave (logofătul Dumitrașcu Ceaurul sugerează ideea „văcăritului", Duca-Vodă stoarce țara fără milă, Constantin Brîncoveanu uneltește neobosit și duplicitar), abateri care, pe acel „traseu al ispășirii", îi vor îndrepta către sancțiuni meritate, pentru care „mînia divină" alege forme de expresie felurite (boli, expieri) sau agenți surprinzători (turcii). Instalat pe piedestalul său de istoric, deasupra acestui vălmășag, cronicarul îi privește, le constată abuzurile, le „anunță" pedepsele, le cercetează năravurile, mai mereu aberante, le surprinde gesturile și obiceiurile (Istratie Dabija „bè vin mai mult din oală roșie decît din păhar", Constantin Mavrocordat „era om di-l întorcè și alții", Mihail Racoviță „îți părè că-i om zălud", „nătura" — adică extracția joasă — a lui Constantin Cantemir îl făcea să-i boierească pe „feciorii de mojici" etc.), colportează bîrfe pe seama lor (digresivitatea lui Neculce este mereu una expresivă) și îi încrustează în *portrete*.

Mai toate portretele „eroilor" săi sînt concretizări ale unui remarcabil spirit de observație (pe care știe să-l și „mimeze" atunci cînd refăce un „caracter" din trăsături conservate de tradiție, ca în cazul lui Gheorghe Duca), momente de meditație și superbe (literar vorbind) efigii, indiferent de încărcătura cu care sînt marcate, propuse viitorimii. În unele cazuri (Antioh Cantemir, Constantin Mavrocordat, Petru cel Mare etc.), el adoptă „modelul" tradițional și îl utilizează cu neînsemnate adaosuri, Neculce se mișcă însă foarte liber, pentru că dispune de rezultatele propriilor constatări, pentru că știe să observe psihologiile (portretele în succesiune făcute lui Dimitrie Cantemir prezintă un personaj care „evoluează") și, mai ales, are harul adunării trăsăturilor în ansambluri perfecte. „Pozitivii", ca și la înaintași, sînt neinteresanți. Reușitele lui Neculce se concentrează în jurul indivizilor cu trăiri ceva mai complicate și — firește — în jurul „negativilor", asupra cărora își varsă cu fervoare verva pamfletară. Mare parte din substanța portretului consacrat lui Dumitrașcu Cantacuzino, un portret „destructiv", abil lucrat, cu inserții din biografia „pre-voievodală" și cu o cascadă de determinări ce închipuie un ins incompatibil cu rangul la care ajunsese („om nestătător la voroavî, tălpiz, amăgitor, geambaș de cei de la Fener"), este dată de amănunte picante ale legăturii persoanei cu (iarăși detalii peste detalii) „o fată a unei rachierițe de pe Podul Vechiu, anume Arhipoae, care o chema Anița". Consecvent cu sine însuși, după ce-i constată totala decrepitudine („Că el, de bătrîn, dinți în gură n-avè. Dimineața îi încliè, de-i punè în gură, iară sara îi descliè cu încrop [apă fiartă] și-i punè pe masă") și-l denunță pentru o dezertiune gravă de la normele general acceptate („Carne în toate posturile cu turcii depreună mînca"), Neculce căinează țara ajunsă pe mîna unor astfel de stăpîni.

Acesta este Ion Neculce. Dar tot Ion Neculce este și cel din secvența „cantemiriană", veritabil roman, cu o construcție complexă, cu eroi iluștri și personaje mărunte, cu mișcări de mase militare în luptă (Neculce comandase, ca mare hatman, oastea Moldovei la Stănilești) și cercetări ale sufletului omenesc, un fel de pivot al întregii cronici. Cu acest mare scriitor, care a lăsat un „semn" nepieritor, se încheia în 1745, în literatura română, o epocă strălucită.

Scanned with OKEN Scanner

Dimitrie Cantemir, personalitate multilaterală a culturii și literaturii române

DAN HORIA MAZILU
Universitatea din București

De obicei, cînd este evocată acea lucrare pe care — sub titlul *Divanul sau Gîlceava înțeleptului cu lumea sau Giudețul sufletului cu trupul* — Dimitrie Cantemir o tipărea la Iași în 1698, sintagma „carte de tinerețe" (ce încearcă, în subsidiar, să justifice unele „neîmpliniri" ale ei) apare în chip obligatoriu. Era într-adevăr acest *Divan* (care, între altele fie spus, nu semăna cu nici una dintre producțiile de pînă atunci ale imprimeriilor românești) cartea unui tînăr (Cantemir se născuse la 26 octombrie 1673), dar a unui *tînăr savant*. Studiase întîi în casa părintească, împreună cu fratele său Antioh, cu faimosul Ieremia Kakavelas din Creta (cel școlit la Leipzig și Viena), iar apoi își desăvîrșise formația în ambianța Înaltei Școli a Patriarhiei din Constantinopol, cu profesori iluștri, în prelegerile cărora strălucita tradiție bizantină făcea bună casă cu fluxurile gîndirii apusene dominate de umanism. Se arătase interesat, în același timp, de informațiile ce veneau din spațiul oriental, avîndu-i între dascăli și prieteni pe Esaad Efendi, pe Nefioglu, pe Rami Mehmed Pașa, pe Levhi Celebi. Cercetase, cu folos maxim (intelectual, dar și politic), și mediul ambasadelor occidentale din Istanbul.

Prin urmare, *Divanul* (compus în 1697 — 1698 și dedicat, în formă tipărită, lui Antioh, domn pe atunci al Moldovei) nu are de ce să surprindă. În cele trei cărți („opus tripartitum") ale acestui tratat de etică, următor al disputelor dintre „suflet" și „trup" ori dintre „religios" și „profan", de care este plină literatura medievală, un Cantemir (pe deplin format) se mișcă degajat, informat (cu o „bibliografie" ce îi adună alături pe părinții bisericii, pe filozofii bizantini și pe gînditorii occidentali), deschis (de vreme ce nu se teme să „conspecteze", în a treia parte, lucrarea antitrinitarianului Andrea Wissowatius, *Stimuli virtutum, fraena peccatorum)*, subtil chiar (căci știe, pe urma lui Vitruvius, a medievalilor — din *Liber divinorum operum* — și a lui Leonardo da Vinci, forma numărului sacru ce înscrie, în cerc, perfecțiunea macro- și microcosmică), solid așezat pe temeiurile unei cugetări ortodoxe, cărcia îi va arăta mereu considerație. Ispitele „lumii" nu trebuie evitate prin asceză, ci printr-un trai aflat sub semnul virtuții — aceasta este teza pe care o demonstrează o carte încărcată de apoftegme și slujită de un imaginar baroc. *Divanul* este, în aceeași vreme, cartea unui autor curajos, căci, așa cum a fost propusă cititorilor, cu text paralel în română și greacă, ea era destinată nu doar compatrioților, ci și unui foarte savant mediu al Europei de răsărit. Era un soi de „teză de doctorat" difuzată în vederea susținerii publice.

Divanul exprimă și semnificația unei „vîrste" științifice a autorului, a acelei perioade de la îngemănarea secolelor cînd Dimitrie Cantemir se dedica unor acumulări ample, multidisciplinare. Compune acum (într-un chip ce îl prevestește pe scriitorul îndrăgostit de alegorizare), la Istanbul, prin 1700, tratatul de metafizică, *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago (Imaginea de nezugrăvit a științei sacre)*, în care discută (îndatorat în bună măsură filozofului J. B. Van Helmont) chestiuni de teoria cunoașterii (revelația divină fiind suprema „cheie"), probleme de fizică (cosmogonia, cu deosebire), progresul creației, ipostazele timpului, universaliile, mersul omului prin lume dirijat de soartă sau sub control

Scanned with OKEN Scanner

propriu. Pe Van Helmont îl cercetase, se pare, cu atenție, fiindcă tot în preajma anului 1700 Cantemir scrie lucrarea *Joannis Baptistae Van Helmont physices universalis doctrina*, un șir de excerpte din textele de „fizică" ale savantului flamand, în fapt opinii despre originea lumii. Tezele acelúia i se par lui Cantemir perfect concordante cu principiile creștine și îl elogiază într-o „introducere" redactată în latinește și românește — *Laudă către izvoditor și către virtutea învățăturii lui*. Din aceeași perioadă anterioară anului 1705 datează și tratatul de logică, *Compendiolum universae logices institutionis (Compendiul sistemului logicii generale)*, în care o carte a magistrului său Kakavelas se învecinează, în ipostaza de furnizor de informații (pentru o logică învestită cu capacități soteriologice, mîntuitoare), cu anonima *Isagoge in veritatis cognitionem;* tot acum alcătuiește, în turcește, *Cartea științei muzicii după felul literelor*, cuprinzînd o interesantă teorie asupra muzicii orientale, cu un sistem „literal" de notare, și o culegere de melodii fixate potrivit acestui sistem.

Anul 1705 aduce acel splendid „intermezzo" literar reprezentat de *Istoria ieroglifică*, „ciudățenia" care va da atîta bătaie de cap istoriografiei literare moderne, ai cărei reprezentanți au socotit-o, pe rînd, „lucrare moral-filozofică" și „satiră politică" (A. D. Xenopol), „carte de memorii îmbrăcată în zăbranicul glumeț al unei fantasii alegorice" (Nicolae Iorga), „memorii scrise în formă alegorică" (Ilie Minea), „pamflet politic" (P. P. Panaitescu), „roman social, memorii și roman de aventuri" (Perpessicius), „roman alegoric cu personaje din lumea animală", „pamflet politic, asemenea *Istoriei secrete* despre domnia împăratului Justinian de Procopius din Cesareea" (Al. Piru), „tablou social, eseu filozofic, manual politic", „și roman, și epopee, și pamflet, dar și eseu, poem, spectacol cu măști" (Manuela Tănăsescu). În fapt, această „bizară plantă exotică, greu de plasat și de studiat din cauza lipsei totale de reper cu alte forme asemănătoare" (Manuela Tănăsescu, *Despre „Istoria ieroglifică"*, 1970) este un superb „joc" al unui autor „dornic de o creație originală, neîngrădită de modele, în care să-și poată pune liber în valoare ideile și erudiția" (Virgil Cândea), un joc rafinat făcut însă cu unelte pe care știm — din *Divan* și din tratatele de filozofie — că le mînuia cu abilitate. *Istoria ieroglifică* nu stă izolată în biblioteca rămasă de la Dimitrie Cantemir. Ea are raporturi adînci cu celelalte texte, cel mai aproape aflîndu-se opul de metafizică, *Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*. S-a spus, în exegetica mai nouă (și această afirmație are deplină acoperire în țesătura operei), că avem a face cu o carte hermeneutică, scrisă savant în temeiul unei foarte complicate estetici a încifrării, prin practicarea pe etape a unui sistem de criptări, de un autor care, admițînd „cursul istoriii" doar ca pretext, s-a dedat unor foarte complicate exerciții retorice („deprinderea ritoricească"). Doar „dehermetizînd" acest text eminamente baroc, doar decriptînd și deblocînd rînd pe rînd mecanismele de obscurizare (lingvistic, analogic, simbolic), doar descifrînd — și cu sprijinul unui Cantemir destul de binevoitor, care îi atrage atenția cititorului către „sentențiile" puse în „țircălamuri" — sensurile etajate ale operei (literal, alegoric, filozofico-moral), se poate ajunge cu profit la chipul în care s-a produs „hieroglifizarea", la modul în care a gîndit „lumea" Inorogul melancolic. Se va înfățișa astfel nu un univers construit cu ajutorul faimoaselor „corespondențe" între existențe istoricește controlabile și dihănii ori păsări, ci mediul „adevărat" al Inorogului mereu agresat, în construirea căruia „științele" ermetice și-au dat mîna cu disciplinele divinatorii, ezoterismul a colaborat cu simbolismul magic, dar și cu cel creștin, *Cabala* ebraică a stat alături de sugestii zoroastriste, un mediu mereu în stare să întrețină dispute și să producă discursuri, să cerceteze condiția umană și ierarhiile sociale, să dezbată foarte grave chestiuni de diriguire a statului ori să admită, lîngă pamflete virulente, calde destăinuiri lirice, lîngă explozii sarcastice și embleme grotești mici desene abia schițate.

Scanned with OKEN Scanner

După *Istoria ieroglifică* au urmat nouă ani de „tăcere", nouă ani pe care îi bănuim a fi (chiar dacă momentele de liniște au fost puține, căci, după 1711, Cantemir își va duce traiul într-o Rusie unde precaritatea informației savante îl supăra nespus de mult) intervalul conceperii viitoarelor sinteze. Pe unele le vom înșira doar: *Monarchiarum physica examinatio (Examinarea naturală a monarhiilor)*, din 1714, un fel de „pronostic" cu rost politic, care prevestea un mare viitor împărăției rusești; *Loca obscura in catechisii quae ab anonimo authore slavonicae idiomate edita et Pervoe ucenie otrokom intitulata est (Locuri obscure în catehismul publicat de la un autor anonim în limba slavonă și intitulat Pervoe ucenie otrokom)*, după 1720, text polemic în care ortodoxul Cantemir combate ideile unui prelat rus, Feofan Prokopovici, sensibil la adierile Reformei. În preajma altora vom zăbovi puțin, chiar dacă e vorba de scrieri de *istorie românească*, precum broșura — scrisă în rusește prin 1717 — 1718 — *Evenimentele Cantacuzinilor și ale Brîncovenilor* (o mică „răfuială" cu rivalii rămași dincolo de Nistru) sau biografia tatălui său, *Vita Constantini Cantemyrii, cognomento Senis, Moldaviae principis (Viața lui Constantin Cantemir, zis cel Bătrîn, domnul Moldovei)*, redactată ceva mai înainte, între 1714 și 1716, compunere în care fostul voievod analfabet capătă statura impresionantă a unui cavaler al creștinătății (de posteritatea lui fiul iubitor avusese grijă și în *Istoria ieroglifică*, unde „monocheroleopardalul" era socotit „din toate jiganiile pămîntului mai vestit și mai ales"). Nu putem stărui atît cît s-ar cuveni nici asupra lucrărilor de orientalistică. Prima dintre ele, *Historia incrementorum atque decrementorum aulae othomanicae (Istoria creșterii și descreșterii curții otomane)*, începută în 1714 (sau mai înainte) și isprăvită în 1716, avea să-i asigure o lungă faimă științifică celui care, la 11 iunie 1714, fusese primit între membrii Academiei din Berlin. Tălmăcită în englezește în 1734 — 1735, apoi în franceză (1743) și în germană (1745) și tipărită (traducerile în italiană și rusă nu vor fi imprimate), cartea aceasta, concretizarea teoriei „urcării" și „scăderii" ciclice a statelor, cu o primă parte — cea descriind „creșterea" împărăției turcești din veacul al XIII-lea și pînă la 1672 — ocupîndu-se de domniile a nouăsprezece sultani, pentru ca în cea de a doua (1673 — 1711), cea a „descreșterii" să constate prezența a cinci sultani în 38 de ani, a furnizat timp îndelungat Apusului cele mai însemnate știri privind istoria turcilor. Abia cartea austriacului J. Hammer, din 1824, îi va șubrezi autoritatea. În românește, în versiunea dată de Iosif Hodoș, *Istoria Imperiului Otoman* va apărea în 1876. Cea de a doua sinteză importantă a orientalistului Cantemir este *Cartea despre sistema sau starea religiei mahomedane*, scrisă în rusește (cu o versiune pregătitoare, *Curanus*, în latină) și tipărită în anul 1722 (a doua și ultima carte tipărită în timpul vieții autorului). I-a șocat pe cititorii de atunci această lucrare în care Islamul (religios, filozofic, cultural, juridic, artistic) era descris de un cunoscător desăvîrșit. Autorului i s-au pus întrebări, s-au iscat dezbateri cărora Cantemir a trebuit să le facă față.

Ponderea lucrărilor de *istorie românească*, în ansamblul cărților scrise de Cantemir în anii unui „exil rusesc" din care nu se va mai întoarce (prințul moare la 21 august 1723) este însemnată. Și era firesc să fie așa. Alături de năzuința de a reveni pe pămînt românesc ca voievod (năzuință niciodată părăsită de un om orgolios și conștient de propria-i valoare) trebuie așezată dorința de a duce la capăt proiectele majore pe care istoriografia românească le concepuse și le realizase în parte. Un Cantemir lucrînd cu instrumente mult mai rafinate, cu o informație remarcabilă și, indiscutabil, cu geniu — în continuarea strădaniilor (și ele de ținută) ale unui Miron Costin (și nu doar ale lui) — iată o teză ce și-a făcut loc în exegetica românească de o bucată de timp și care nouă ni se pare de acceptat. *Descrierea Moldovei (Descriptio antiqui et hodierni status Moldaviae)*, carte

Scanned with OKEN Scanner

începută în 1714 (ca un „comentariu" — zicea cineva — la harta Moldovei, deja realizată) și isprăvită prin 1716, veritabil „discurs de recepție" la Academia berlineză, este (ca și *Hronicul* ce o va urma) o împlinire a „începuturilor" costiniene, rămase — în alăturare cu dimensiunile impresionante ale operei lui Cantemir — niște nobile sugestii.

„Opus tripartitum" (structură obsesivă), *Descriptio Moldaviae*, text de viziune enciclopedică, propunea lumii savante a Europei imaginea nașterii și trecerii prin timp ale unui popor. Prima parte cercetează *locul (Pars prima: Geographica)*, a doua este rezervată *alcătuirilor politice (Pars secunda: Politica)*, cu lungi excursuri în istoria instituției domniei, dar și cu priviri spre *firea moldovenilor (De Moldavorum moribus)* și spre *datinile lor* (nunta, înmormîntarea), iar cea de a treia parte *(Pars tertia: De statu ecclesiastico et litterario Moldaviae)* se apleacă spre *așezările culturale* (religie, biserică, instituții, limbă, scriere) și proclamă coborîrea din latină a idiomului vorbit de români.

Scriind istoria de început a neamului, întîi în latinește, apoi în limba alor săi, punîndu-le la îndemînă un sacru depozit de pilde și argumente de orgoliu, încheindu-și activitatea de savant istoriograf cu *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor*, scriere monumentală, Dimitrie Cantemir, cel mînat de soartă pe alte meleaguri, se întorcea — semnificativ — între români. Toate scrierile sale de *istorie românească* atestă existența intenției de a realiza o descriere coerentă, ghidată de o atitudine modernă, a trecutului poporului său, pe care marele învățat îl socotea urmaș și moștenitor al marilor civilizații antice europene, analizînd și interpretînd acest trecut într-o firească integrare în cursul universal al evenimentelor.

Cercetătorii operei lui Cantemir sînt înclinați să creadă că „urzeala" textelor ce vor deveni *Descriptio Moldaviae* și *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor* a fost pusă cam în același an, prin 1714. Drumul *Hronicului* a fost, însă, mai lung și mai complicat. O compunere despre „originea poporului nostru" „în limba țării" (evocată de Cantemir într-o scrisoare către Academia din Berlin) pare a se fi transformat, prin traducere în limba latină, în lucrarea *De Antiquis et hodiernis Moldaviae nominibus* (care va cunoaște două redacții), reluată, în urma altor prefaceri, în *Historia Moldo-Vlachica* (1717). Dependența *Hronicului* (încheiere strălucită a unei serii ce începuse cîndva prin alcătuirea hărții Moldovei, text care a fost revizuit de patru ori, căci — zicea Nicolae Iorga — pe măsură ce lucrul înainta „ideile scriitorului se precizase, se întemeiase, devenise mai înalte, mai mîndre") de *Historia Moldo-Vlachica* a fost observată de mai toți savanții care au abordat opera istoriografică a lui Cantemir. Dar — s-a arătat — *Historia Moldo-Vlahica* nu a fost doar „ciorna" primară, ci însuși textul latin care a stat la baza *Hronicului vechimei a romano-moldo-vlahilor*, el furnizînd între trei cincimi și două treimi din substanța tratatului transpus (chiar autorul zice: „de iznoavă ostenință luînd, din limba latinească iarăși pre cea românească le prefacem") în românește.

Terminat în 1722, transcris pe curat de un „diac" „nedeplin știutoriu orthografiii românești", *Hronicul* va ajunge — într-o copie — la Viena de unde episcopul Ioan Inocențiu Micu-Klein îl va duce la Blaj. În slovă tipărită el se va îmbrăca tîrziu — în 1835, la Iași (într-o versiune cu destule lecțiuni greșite) și apoi în 1901, formînd cel de-al VIII-lea tom al ediției academice a *Operelor principelui Dimitrie Cantemir*. Tipăririle unor fragmente — în ediții mai degrabă școlare (București, 1896; D. Murărașu — 1943 și Stela Toma — 1981) nu pot acoperi nicidecum absența unui text restituit după toate regulile filologice (ediție pe care încă o așteptăm).

Scanned with OKEN Scanner

Neuitînd să amintească — la fel ca orice savant european — solicitările venite din partea unor foruri ştiinţifice („...împinşi şi poftiţi fiind de la unii priiateni streini şi mai cu deadins de la însoţirea noastră carea iaste Academia Ştiinţelor de la Berlin, nu numai o dată sau de doaă ori, ce de multe ori îndemnaţi şi rugaţi fiind, pentru ca de începătura, neamul şi vechimea moldovenilor, pre cît adevărul poftește, măcar cît de pre scurt să-i înştiinţăm"), Cantemir îşi declară (în *Cuvînt către cititor)* intenţia de a cuprinde întreaga istorie a românilor: „Fost-au dară gîndul şi nevoinţa noastră ca tot trupul *Hronicului* acestuia în doaă tomuri (adecă cărţi mari) să-l împărţim. Deci tomul dintăi (pre carile în ceastă dată vi-l dăruim) să să numească *Hronicul a vechimii Romano-Moldovlahii,* carile, începînd de la deşcălecatul Dachiii cu romani, adecă de la Traian Marele Împărat şi de la anul Domnului şi Mîntuitorului nostru Isus Hristos 107, cursul istoriii pînă după prada lui Batie, hanul tătărăsc, şi pănă la înturnarea lui Dragoş-Vodă în Ţara Moldovii şi lui Radul-Vodă Negrul în Ţara Munteniască, carea s-au tîmplat pre la anul de la Hristos 1274 duce...". Autorul nu a izbutit să împlinească acest gînd. Tomul al doilea, pomenit în cîteva rînduri, nu a mai fost scris.

Marea istorie critică, unitară şi sintetică a românilor a fost realizată doar în parte. Tomul întîi (remarcabilă demonstraţie a romanităţii nealterate a românilor — „Deciia vor mărturisi precum poporul romano-moldo-vlahilor nu din glogozeala [amestecarea] a naşteri de strînsură să fie scornit, ce din cetăţeni romani, din ostaşi veterani şi din mari familii să să fie ales", a continuităţii lor „necurmate" pe pămîntul Daciei şi a unităţii lor pe întreg spaţiul de geneză) a devenit realitate. Paginile sale adună, pe întinderea a *zece cărţi,* evenimentele importante scurse de la cucerirea Daciei şi pînă la „al doilea deşcălecat". Toate celelalte informaţii, socotite trebuincioase (dar exterioare ţelului primului tom), sînt expuse într-o amplă introducere — *Prolegomena* —, compusă şi ea din *trei cărţi* şi consacrată prezentării dacilor şi Daciei, romanilor şi luărilor de poziţie împotriva unor „mărturii" false ori tendenţioase privind originea şi formarea poporului român.

Năzuind să alcătuiască un „opus tripartitum", o carte savantă, o lucrare „de pupitru", în care *istoria* să fie ştiinţă veritabilă, întemeiată pe dovezi şi capabilă să restituie imaginea plămădirii unui popor, Cantemir tinde către starea ideală a maximei informări („grămădzi de cărţi a mai vechi şi mai noi istorici întorcînd şi răstoarnînd"), încercînd să biruie lacunele de informare, să conceapă un discurs obiectiv şi să evite învinuirile de părtinire („... ca cum de dulce dragostea patriii nebuniţi a fi socotindu-ne, să dzică [vecinii de pimpregiur], că cele ce să cad credinţii istoriceşti hotare am sărit"), punînd pentru aceasta în lucru un număr impresionant de surse antice, greceşti şi latineşti, bizantine, europene medievale (cele 150 de izvoare înşirate în *Catastihul istoricilor* sînt departe de a epuiza bibliografia tratatului), izvoare narative româneşti, cronici persane, arabe, turceşti, lucrări de etnografie etc. şi construindu-şi o strategie personală a cercetării critice a surselor („canoanele" pe care le formulează adunînd un set interesant de principii de investigare şi interpretare).

Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor este o carte a afirmării, apărării şi ilustrării marilor adevăruri legate de formarea poporului român; este cartea restituirii unei demnităţi grave (ce avea menirea, pe de o parte, să-i îmbărbătezе şi să-i fortifice pe conaţionali, iar pe de alta să atragă în sprijinul acestei etnii cu merite indiscutabile un Apus creştin nu pe deplin informat); dar este şi o carte polemică, „construcţia" singură părîndu-i-se autorului insuficientă; este, în fine, o carte prin care *românitatea* era aşezată la locul cuvenit în marea curgere universală a evenimentelor, în şirul ilustru al civilizaţiilor avînd drept pivoţi Roma şi Bizanţul. Nu era un gînd nou. El se cristalizase

Scanned with OKEN Scanner

mai demult și stăruise în paginile scrise de Miron Costin, de Nicolae Costin și de stolnicul Constantin Cantacuzino. Cantemir, savantul european prin știință și prin perspectivele de analiză practicate, dă acestui gînd o alcătuire definitivă, asigurîndu-i temeinicia și strălucirea proprii unui demers erudit și de o limpezime incontestabilă.

În analiza și interpretarea lui Dimitrie Cantemir, românii (văzuți în unitatea lor primordială: „moldovenii, muntenii, maramorășenii, românii de peste Dunăre și coțo-vlahii din Țara Grecească") sînt urmașii romanilor — „cetățeni și slujitori vechi romani" — aduși aici, în urma cuceririi Daciei, de către împăratul Traian și instalați într-un teritoriu de pe care dacii fuseseră exterminați (capitolul 4 al cărții I se cheamă chiar *Arată-să aședzarea romanilor în Dachia și stîrpirea dachilor dintr-însa).* Teza originii nealterat romane (care va fi atît de dragă mai tîrziu savanților Școlii Ardelene, nutriți din *Hronic)* îi îngăduie autorului să dizerteze în marginea nobleței neamului românesc și să instituie un construct complex al meritelor acestei etnii. Romano-moldo-vlahii apar astfel drept unul dintre cele dintîi rezultate ale noilor sinteze europene, vechimea și puritatea lor asigurîndu-le un statut prioritar între celelalte popoare ale continentului, care, „brudii [crude] și tineréle de vîrstă" fiind, nu li se pot alătura „cu bătrînéțele și vechimea lor". Cantemir nu rămîne însă pe acest palier al demonstrației. Vechimea unui popor (ca și „mulțimea" ori „lățimea" lui) nu poate procura, singură, accesul spre un renume stabil. „Spre agonisita acestui titul mai trebuiesc bunătățile obiceinice, cunoștința cinstii și nevoință spre dînsa, învățăturile și vredniciile", adică atributele civilizației, mărci sigure ale unei „evghenii" (nobleți) neperisabile. Prin romanii cei coborîtori din Eneas, românii se nutresc din civilizația elină (aceasta sintetizînd, la rîndu-i, fluxuri mai vechi venind dinspre Babilon, Fenicia și Egipt), devin deci părtași și moștenitori ai acelei faime grecești, edificată și impusă prin „vrednicíi", „învățături", „înțelepciuni", „arme", „vitejii" și „mărime a sufletului". Această „translatio", imaginată în duh umanist, devine reală în ultima sa verigă datorită dorinței și deschiderii reprezentanților neamului românesc de a manevra uneltele civilizatorii, „carile singure numai cele proaste și varvare obiceie a schimba și a strămuta pot și din varvari elini, din păgîni romani a-i preface meșteșugul și mijlocile arată". Căci — zice Cantemir, citîndu-l pe Socrate — „nu elin iaste cela ce în Elada trăiește, ci cela ce obicceiele cele bune și cinstește a elinilor au învățat și face".

Contextul astfel elaborat de Cantemir unește glorificarea Antichității latine și eline, a civilizațiilor acestor „lumi", cu teza originii romane a poporului român, cele două construcții sprijinindu-se reciproc în fundamentarea unei teorii care este și istorică (deci științifică, cu o participare majoră la setul de idei elaborat de umaniștii români), dar și politică, menită fiind să pună în valoare și să justifice demersuri interne, să argumenteze deopotrivă năzuințele românilor la o existență neatîrnată, în virtutea unei egalități și a unor drepturi primordiale.

Cărțile principelui (nu doar *Hronicul)* vădesc efortul lui de a preface elementele acestei teorii într-o veritabilă doctrină politică.

Dimitrie Cantemir — acest post-bizantin care vorbea latinește, comunicînd nestingherit cu confrații săi din Apus, dominîndu-i chiar, întrucît el adunase și toată știința Orientului — este pentru noi dovada cea mai limpede a corectitudinii drumului pe care se angajase, începînd cu mijlocul veacului al XVII-lea, spiritualitatea românească.

Scanned with OKEN Scanner

Școala Ardeleană — expresie a iluminismului românesc

GEORGETA ANTONESCU
Universitatea din Cluj-Napoca

Școala Ardeleană este o mișcare ideologico-politică și cultural-literară a românilor din Transilvania, care a luat naștere în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea și ale cărei idei despre originea, continuitatea și unitatea poporului român pe vechiul teritoriu al Daciei romane se continuă în epoca pașoptistă, prin formația spirituală și activitatea cultural-literară a unor cărturari precum Timotei Cipariu, George Barițiu, Alexandru Papiu-Ilarian, August Treboniu Laurian ș.a. După revoluția de la 1848, școala se dizolvă în curentul latinist. Anumite aspecte ale iluminismului Școlii Ardelene se prelungesc pînă spre sfîrșitul secolului al XIX-lea.

Formă structurată a iluminismului românesc, Școala Ardeleană nu este, totuși, o orientare izolată în cadrul evoluției istorice a culturii române; ea se integrează mișcării iluministe generale, care are reprezentanți de seamă în Țara Românească și în Moldova (amintim pe Dinicu Golescu și Costachi Conachi sau pe Gheorghe Asachi și Ion Heliade Rădulescu, fondatori ai școlii și presei în limba română).

Mișcarea culturală din Transilvania are însă și trăsături proprii, determinate de condițiile istorice în care a apărut și s-a dezvoltat. Între acestea, menționăm: a) *situația specială a românilor din Transilvania,* devenită la sfîrșitul secolului al XVII-lea provincie habsburgică, influența iozefinismului (iluminismul austriac, ale cărui caracteristici încep să se formeze în timpul împărătesei Maria Tereza, dar care se impun ca ideologie de stat în timpul împăratului Iosif al II-lea); b) *unirea unei părți a românilor ardeleni cu biserica Romei* (proclamată de sinodul de la Alba Iulia din 1697 și legalizată prin Diploma leopoldină din februarie 1699), care *a favorizat dezvoltarea învățămîntului și formarea unei clase culte românești;* c) *răscoala lui Horea, Cloșca și Crișan* și *Supplex Libellus Valachorum,* două dintre manifestările cele mai importante ale conștiinței naționale a românilor transilvăneni, ale luptei lor pentru egalitatea în drepturi cu cele trei „națiuni": maghiari, sași și secui, ca urmare a pactului din secolul al XV-lea, cunoscut sub numele de *Unio trium nationum.* Termenul „natio" era încă folosit și cu sensul lui feudal, așa cum se găsește în *Tripartitul* lui Verbőczi și în *Aprobatae et Compilatae Constitutiones.*

Toate aceste condiții determină o dispunere specială a accentelor ideologice și o orientare anume a activității practice (politice și culturale) a reprezentanților iluminismului românesc transilvănean. *Prima particularitate,* izbitoare mai ales prin comparație cu iluminismul apusean, este vădita *deplasare a concepțiilor acestora dinspre social spre național.* În sud-estul Europei, în imperiul habsburgic, ca și în cel otoman (după cum o atestă iluminismul din Principate sau cel neogrec), libertatea indivizilor era condiționată de libertatea colectivităților, a popoarelor din care aceștia făceau parte; iar în Transilvania, românii erau dublu asupriți, ca supuși austrieci, dar și în calitate de cetățeni ai unei provincii în care puterea politică era deținută de nobilimea maghiară. De aici derivă și cea de *a doua particularitate* a iluminismului românesc (și ardelean în mod special): prețuirea marcată a trecutului (spre deosebire de iluminismul apusean, care vedea posibilă în viitor edificarea societății raționale și ideale); un trecut care

Scanned with OKEN Scanner

pentru români însemna, mai mult sau mai puțin, neatîrnarea (în evul mediu Transilvania fusese principat independent) și, în orice caz, gloria ostășească, apărarea, de multe ori victorioasă, a țării și credinței strămoșești (învățații ardeleni revendică, de altfel, *întreg* trecutul românesc, dincolo și peste granițele ce separau în mod artificial pe locuitorii de același neam ai celor trei principate). În sfîrșit, *a treia particularitate* a iluminismului transilvănean (dar și a celui românesc în general) este *caracterul mai accentuat moderat*, manifestat prin încrederea în rațiune și cultură ca arme principale ale propășirii, prin repudierea, cel puțin teoretică, a mișcărilor violente.

Învățații Școlii Ardelene și-au desfășurat activitatea în mai multe centre culturale, răspîndite pe tot teritoriul locuit de românii din monarhia habsburgică: la Blaj și la Sibiu, la Cluj, Brașov și Arad, la Timișoara, dar și la Vîrșeț, Buda, Viena și Lemberg, mișcarea fiind susținută de cărturarii uniți, dar și de ortodocși (uneori, în ciuda deosebirilor confesionale, aceștia au colaborat). În cadrul mișcării se pot distinge cel puțin două generații, dintre care prima (a celor născuți aproximativ între 1745 și 1764) a dat pe cei mai cunoscuți cărturari și scriitori: *Samuil Micu, Gheorghe Șincai, Petru Maior, Ioan Molnar-Piuariu, Ion Budai-Deleanu, Paul Iorgovici, Dimitrie Țichindeal* ș.a.

Un prim domeniu vast, bogat reprezentat în opera aproape tuturor protagoniștilor mișcării, a fost *istoria*. Ea avea drept scop întemeierea și demonstrarea legitimității cererilor de drepturi ale românilor. Națiunile privilegiate căutau să justifice situația lor de inferioritate pe temeiul dreptului istoric: după cum pretindeau reprezentanții lor, românii, popor de venetici, veniți nu se știe bine cînd și de unde, în orice caz după stabilirea maghiarilor în Transilvania, nu se pot aștepta la altceva decît să fie „tolerați". Popor fără „natio", adică fără nobilime proprie, el este pentru totdeauna condamnat la rolul subordonat de iobag. Românii se trag din romani — replicau învățații Școlii Ardelene —, au păstrat puritatea sîngelui cuceritorilor lumii, sînt, deci, cu toții nobili prin chiar originea etnică. Ei sînt locuitori statornici pe aceste meleaguri de la colonizarea înfăptuită de Traian, sînt, deci, adevărații stăpîni ai țării. Cît privește nobilimea, ea a îngroșat rîndurile nobilimii maghiare într-atît, încît pe vremea sa, susține Șincai, majoritatea clasei suprapuse maghiare e formată din vechi familii românești deznaționalizate. Iar istoria românilor din cele trei principate oferă nenumărate exemple despre virtuțile ostășești, patriotismul și capacitățile de conducător ale reprezentanților națiunii române.

Strîns legată de aceasta este și *activitatea filologică* a corifeilor Școlii Ardelene (concretizată în gramatici, dicționare, lucrări de istorie a limbii). În susținerea romanității poporului român și chiar a continuității lui în Dacia, limba este unul dintre argumentele de bază. De origine latină, după cum o demonstrează vocabularul și structura gramaticală, ea a suferit și influențe nedorite, datorate conviețuirii cu diferite alte populații, dar aceste înrîuriri nu i-au atins „țesătura cea dinlontru" (și ar putea fi ușor eliminate printr-un consens al oamenilor de știință și cultură). Limba română e capabilă să exprime cele mai abstracte idei filozofice și noțiuni științifice; în ea se poate scrie și literatură, iar lipsurile se pot împlini prin împrumuturi din limba-mamă și limbile-surori.

Din dorința de a demonstra cît mai pregnant drepturile românilor, învățații Școlii Ardelene ajung la unele exagerări, explicabile în condițiile de atunci: susținerea purității de sînge roman a populației din fosta Dacie traiană, apelul la purificarea limbii sau preconizarea, o dată cu reintroducerea alfabetului latin, a unei ortografii etimologice.

Scanned with OKEN Scanner

Al treilea domeniu de activitate al Şcolii Ardelene îl reprezintă *luminarea maselor.* Se înfiinţează, deci, numeroase şcoli „triviale" (elementare), tinerii doritori de studii mai înalte sînt stimulaţi şi ajutaţi să înveţe la Blaj, dar şi la Viena sau chiar la Roma. Şcolile şi seminarul din Blaj, înfiinţate în 1754, ca şi „preparandia" din Arad a românilor ortodocşi (1812), sînt adevărate focare de cultură şi patriotism. Sînt traduse şi publicate numeroase lucrări de popularizare a cunoştinţelor, redactate într-un limbaj care să le facă accesibile şi celor cu mai puţină învăţătură. Se fac şi primele încercări, deocamdată nereuşite, de a scoate o publicaţie periodică pentru români. Prin Samuil Micu şi Ioan Molnar- Piuariu li se pun la îndemînă şi cărţi (traduceri) de un nivel mai înalt, o *Logică,* o *Retorică,* o *Istorie universală.*

În fine, un loc destul de important ocupă în activitatea Şcolii Ardelene şi *literatura.* S. Micu traduce *Esopia*, P. Maior *Telemah* de Fénelon, Ţichindeal îmbogăţeşte literatura noastră cu o colecţie de fabule traduse. Principalul scriitor rămîne însă I. Budai-Deleanu, care prin *Ţiganiada* realizează prima şi singura epopee reuşită din literatura română. Scrierile sale, reflectînd o concepţie de netăgăduită maturitate, un talent viguros şi o cultură literară surprinzătoare, ar fi avut un răsunet şi, poate, consecinţe incalculabile asupra evoluţiei literaturii române, dacă ar fi fost cunoscute la data cînd au fost scrise. Oricum, ele întregesc tabloul unei singure mişcări culturale şi literare multilaterale, profund patriotice şi ale cărei limite şi erori sînt explicabile prin condiţiile specifice ale epocii în care a apărut.

*

O epocă de regenerare începe pentru întreaga noastră viaţă intelectuală cînd învăţaţii transilvăneni vin să propage, prin scrierile lor, convingerile pe care se întemeiază renaşterea noastră de la începutul secolului trecut.

Şcoala latinistă ne dă o pildă, nu izolată, de modul cum românii au ştiut să întoarcă spre folosul lor tendinţele de deznaţionalizare ale străinilor.

Cronicarii moldoveni şi munteni vorbesc în nenumărate rînduri de originea noastră romană. Dar învăţaţii de peste munţi au fost aceia care au luat această idee ca punct de plecare al întregii lor activităţi istorice şi au căutat să o pună în lumină mai stăruitor şi cu argumente noi.

Limba fusese prea mult torturată şi sub noua haină care i se croise nimeni nu mai putea recunoaşte formele graiului nostru aşa cum s-au transmis din generaţie în generaţie.

Cel dintîi lucru cu care trebuia să fim înzestraţi era o ortografie raţională, aşa cum priceperea şi autoritatea învăţaţilor ce compuneau noua societate putea s-o impună. Şi atunci s-au început nesfîrşitele discuţiuni asupra fixării ortografiei, în care fiecare literă şi-a avut oratorul ei. Sistemul etimologic care îşi arătase defectele de care suferea a găsit aprobarea celor mai mulţi membri ai Academiei şi el trebuia să fie recunoscut ca cel mai logic şi mai demn de o instituţiune savantă. Dar cum se putea fixa o ortografie etimologică cît timp un dicţionar etimologic al limbii române nu exista încă?

Prea multe exagerări, prea mult fanatism pentru unele idei rătăcite întîlnim în operele lor, dar să nu-i învinuim atît pe ei dacă au alunecat pe această cale, ci să osîndim mai mult pe aceia care au continuat să urmeze şi să propage asemenea greşeli — pentru că nu trebuie să condamnăm atît o greşală în sine, cît tenacitatea cu care se ţine la ea.

(Ovid Densusianu, *Şcoala latinistă,* în *Literatura română modernă)*

Scanned with OKEN Scanner

Rolul „Daciei literare" în orientarea culturii și literaturii române

PAUL CORNEA
Universitatea din București

Apariția *Daciei literare*, la 1840, e un eveniment de importanță decisivă pentru cultura noastră din secolul trecut. Revista condusă de M. Kogălniceanu are, în același timp, semnificația unui sfîrșit și a unui început de epocă: ea anunță sfîrșitul unei perioade de pionierat și căutări febrile, în care însă bunele intenții nu erau totdeauna servite de criterii limpezi, și începutul alteia, de largă desfășurare a talentelor în jurul unui program întocmit cu luciditate și spirit critic, promovînd hotărît directiva națională drept temelie a noii culturi.

La *Dacia literară*, suspendată după numai trei numere, și la urmașele sale (*Propășirea*, apărută în 1844, și *România literară* din 1855) se vor afirma principalii scriitori ai vremii, cei pe care istoriografia literară românească îi cuprinde sub denumirea generică de „pașoptiști": M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, V. Alecsandri, Alecu Russo, Gr. Alexandrescu, I. Ghica, N. Bălcescu, D. Bolintineanu ș.a. Ei alcătuiesc laolaltă o grupare omogenă prin vîrstă, formație și aspirații. Foarte tineri, cei mai mulți avînd între 20 și 25 de ani, energici, întreprinzători, însuflețiți de un patriotism fierbinte, educați în spiritul ideilor înaintate ale vremii, pașoptiștii vor ocupa rapid poziții centrale în viața culturală, imprimînd literaturii noastre un curs nou, o dezvoltare accelerată și dintre cele mai rodnice. Acești tineri nu mai trăiesc sub semnul reminiscențelor școlii grecești, ca Ion Heliade Rădulescu, și nici al amintirilor arcadice, ca Gh. Asachi, ci sub imperiul mișcării de deș- teptare a naționalităților și al romantismului liberal. Ei nu se mai limitează, ca predecesorii direcți, la o propagandă în spirit iluminist și nici nu amestecă eclectic materiile, obiectivele și influențele. Își dau seama că pentru a-și smulge patria dintr-o înapoiere nemeritată, lupta culturală trebuie îmbinată cu cea politică, activitatea de creație cu construcția unui cadru instituțional modern. Cunoscînd riscurile pe care și le asumă și dificultățile pe care le au de întîmpinat, știu să evalueze corect șansele de izbîndă, să se adapteze inteligent împrejurărilor, să recurgă la schimbări tactice fără a face compromisuri cu principiile. E o generație care unește în chip exemplar un idealism avîntat, luînd la un N. Bălcescu forma vizionarismului, cu un simț nuanțat al circumstanțelor și un spirit practic de o remarcabilă cumințenie. Acest acord între *a voi* și *a putea*, între sensibilitate și rațiune, între ideal și real e semnul distinctiv al pașoptismului, în genere, și al orientării preconizate la *Dacia literară*, în mod special.

Articolul-program al *Daciei*, elaborat de M. Kogălniceanu, a fost însușit de toți scriitorii generației de la 1840 drept o profesie de credință proprie. Kogălniceanu începe prin a elogia meritele predecesorilor, ale lui Heliade, Asachi și Barițiu, ctitorii *Curierului românesc*, *Albinei românești* și *Foii pentru minte, inimă și literatură* — *„cele mai bune foi ce avem astăzi"*. El sugera, însă, și cele două laturi negative ale publicațiilor amintite: faptul că acordă prea puțină atenție problemelor de literatură, prin urmare, că nu antrenează spiritele în sfera culturii și a dezbaterii de idei; pe de altă parte, că suferă de o „coloră locală" prea pronunțată, cu alte vorbe, că sînt mai mult provinciale

Scanned with OKEN Scanner

decît românește. *Dacia* își propunea să meargă mai departe pe drumul deschis, dar asumîndu-și, în mod ferm, dubla sarcină de a se îndeletnici „numai" cu literatura națională și de a publica „producțiile românești, fie din orice parte a Daciei", cu condiția să fie „bune".

Punctul central al programului lui Kogălniceanu îl constituie afirmarea hotărîtă a directivei naționale și populare în literatură. Dacă Heliade cuprinsese în aceeași încurajare generoasă creația originală și traducerile, bucurîndu-se că se scrie românește și se îmbogățesc tipăriturile în limba națională, *Dacia* pune capăt nesiguranței criteriilor. Ea proclamă că originalitatea națională este *„însușirea cea mai prețioasă a unei literaturi"* și condamnă sever înmulțirea imitațiilor și a traducerilor, deoarece ele *„s-au făcut la noi o manie primejdioasă, pentru că omoară în noi duhul național"*. Cu toată aparența exclusivistă, punctul acesta nu trebuie interpretat drept o condamnare a politicii de asimilare a culturii europene. După cum va explica tot în coloanele *Daciei*, într-un număr ulterior, Kogălniceanu era împotriva abuzurilor, nu a principiului însuși, combătea superficialitatea și maimuțărirea Apusului, nu preluarea cărților și a ideilor folositoare.

Redactorul adresează scriitorului celebrul apel de a se inspira din realitatea autohtonă: *„Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre țări sînt destul de mari, obiceiurile noastre destul de pitorești și de poetice, pentru ca să putem găsi și la noi subiecturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuință să ne împrumutăm de la alte nații"*. Deși, în aceste rînduri, nu e utilizat cuvîntul „folclor", Kogălniceanu avea în vedere, printre sursele de inspirație, și creația populară. Trebuie notat că, îndreptînd atenția spre mediul local, spre aspectele particulare și specifice ale realității românești, *Dacia* deschidea perspectiva unei literaturi întemeiate pe observație, cultivînd „adevărul" și „naturalul" — îndrumare binevenită într-un climat de sentimentalism romantic excesiv.

Articolul introductiv la *Dacia literară* are și marea însemnătate că pregătește unitatea politică a națiunii. El precizează într-o formă concisă că revista va lupta pentru ca *„românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți"*. În fine, legitimează necesitatea spiritului critic, dîndu-se a înțelege că faza aprobărilor binevoitoare și a indulgenței tactice se încheiase. În operația necesară de a discerne binele de rău, se făgăduiau criterii obiective și o corectitudine exemplară: *„Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana. Vrășmași ai arbitrariului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare"*.

Acest program, admirabil prin adecvarea la nevoile imediate și de durată ale culturii românești, reluat la *Propășirea* și apoi la *România literară*, străbate ca un fir roșu prin întreaga ideologie literară a vremii. Ecoul său extraordinar dovedește că, departe de a concretiza o inițiativă izolată, el nu făcea decît să dea glas unei stări de spirit destul de generale. Într-adevăr, făcînd din specificul național resortul viu al noii culturi, Kogălniceanu și prietenii săi au marele merit de a fi pus în program o idee care plutea în aer, dar nu-și găsise încă o expresie clară, metodică și pregnantă.

Oricît de binevenite, dacă recomandările *Daciei literare* ar fi rămas în stadiul programatic, fără ca exemple palpabile și convingătoare să le demonstreze rodnicia, e probabil că influența lor ar fi fost sensibil mai redusă, iar faza găsirii de sine a literaturii moderne ar fi întîrziat cu unul sau mai multe decenii. E, însă, o mare șansă că strălucita generație pașoptistă, care a știut să evalueze atît de lucid calea înfăptuirii Unirii și a cuceririi independenței naționale, a dat din rîndurile ei nu numai constructori plini de

Scanned with OKEN Scanner

elan și nu numai luptători de baricadă, ci și scriitori de netăgăduit talent. Îndemnurile au putut fi, astfel, traduse în fapt, ideile s-au încorporat în opere, iar programul *Daciei* a constituit, într-un moment de răspîntie a culturii noastre moderne, cînd totul trebuia urnit din loc, însăși temelia eforturilor creatoare.

În spiritul promovat la *Dacia literară,* scriitorii s-au aplecat asupra trecutului, în dorința nu atît de a căuta „spectacolul", ci de a-i face cunoscută „lecția". Atrași, ca toți romanticii, de culoarea locală și penumbra misterioasă a evului mediu, ei s-au preocupat, în același timp, de utilizarea istoriei ca armă politică: au pus în lumină ideea de continuitate națională, au justificat dreptul poporului român la o existență de sine stătătoare, au oferit prezentului umilit pilda curajului civic și a bărbăției militare a înaintașilor. Deschizîndu-și cursul la Academia Mihăileană, în 1843, M. Kogălniceanu spunea în acest sens că istoria este *„testamentul lăsat de către strămoși strănepoților, ca să le slujească de tălmăcire vremii de față și de povățuire vremii viitoare".* Și — adaugă el furat de un nobil elan liric — *„Inima mi se bate cînd aud rostind numele lui Alexandru cel Bun, lui Ștefan cel Mare, lui Mihai Viteazul; dar, domnilor mei, și nu mă rușinez a vă zice că acești bărbați, pentru mine, sînt mai mult decît Alexandru cel Mare, decît Anibal, decît Cezar; aceștia sînt eroii lumii, în loc că cei dintîi sînt eroii patriei mele. Pentru mine bătălia de la Războieni are mai mare interes decît lupta de la Termopile, și izbînzile de la Racova și de la Călugăreni îmi par mai strălucite decît acelea de la Maraton și Salamina, pentru că sînt cîștigate de către români!"*

Poeții reînvie aceste momente de seamă ale trecutului, Gr. Alexandrescu îl evocă pe Mircea cel Bătrîn în decorul de o sălbatică splendoare al Coziei, C. Negruzzi înfățișează, în cel dintîi poem epic din limba noastră, un episod din glorioasa domnie a lui Ștefan cel Mare, Bolintineanu descoperă o specie lirică nouă — amestec de baladă și legendă — destinată unui imens succes printre contemporani și în posteritate. În versuri sculpturale, de o sonoritate gravă, el își confruntă eroii cu adversitățile sorții, punîndu-i, astfel, în situația de a-și demonstra înălțimea morală, vitejia și fermitatea. Cine nu cunoaște așa-numitele versuri-efigie, care fac din alternativa „libertate ori moarte" singura alegere a demnității? *„Ce e viața noastră în sclavie oare? /Noapte fără stele, ziuă fără soare. /Cei ce rabdă jugul și-a trăi mai vor /Merită să-l poarte spre rușinea lor!"*

Proza aduce două realizări ieșite din comun: nuvela *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi — reușită exemplară prin intensitatea dramatică a confruntărilor, aptitudinea restituirii obiective a situațiilor și oamenilor, dimensiunea shakespeariană a personajului central — și monografia lui N. Bălcescu, *Românii supt Mihai Voievod Viteazul,* operă de întinsă erudiție și înaripată poezie, care face din cel dintîi înfăptuitor al Unirii însuși simbolul destinului național. Negruzzi va avea numeroși imitatori, între care Al. Odobescu, cu *Mihnea-Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna,* iar pe urmele lui Bălcescu va păși B. P. Hasdeu, cu patetica biografie a lui Ion Vodă cel Cumplit. Dramaturgia istorică, după dibuirile începutului, cu G. Asachi *(Petru Rareș* din 1837) și N. Istrati *(Mihu),* va obține succese de seamă prin *Răzvan și Vidra* de Hasdeu și *Despot-Vodă* de V. Alecsandri, opere care interiorizează elanul patriotic, integrînd obiectivul civic al scriitorilor în structuri artistice viabile.

Apelul *Daciei literare* spre explorarea realității naționale se traduce, cum era și firesc, nu numai prin evocarea mitică a trecutului, ci și prin zugrăvirea lucidă a prezentului, atît în laturile lui criticabile, cît și în ceea ce reprezenta în el temeiul nădejdilor de mai

Scanned with OKEN Scanner

bine. Astfel, Grigore Alexandrescu persiflează, cu fină ironie, la modul fabulistic, neajunsurile regimului politic și social, Bălcescu denunță în termeni severi opresiunea boierească, Alecsandri, în fruntea unei întregi pleiade de comediografi (între care C. Caragiale, C. Bălăcescu, Matei Millo) desfășoară larg critica ridicolelor epocii de tranziție, denunțînd importul pripit al modelor Apusului, disprețul față de valorile autohtone, demagogia și setea de căpătuială, mercantilizarea relațiilor de familie. În același timp însă, pașoptiștii se opresc cu un dublu sentiment, de compasiune și de admirație, în fața țăranului. Realitatea înfricoșătoare a exploatării iobăgiste e dezvăluită fără menajamente, cu o bogată argumentare, în studiile lui Bălcescu, în articolele și discursurile lui Kogălniceanu, e evocată în imagini-șoc și antiteze violente în poezia lui Cezar Bolliac. Dar înapoia zdrențelor și mizeriei, pașoptiștii regăsesc bogăția sufletească, zestrea intactă a frumuseții morale și a puterilor minții; ei vor celebra la țăran pe veritabilul depozitar al spiritului național. Din acest punct de vedere, înțelegerea valorii și a rostului poeziei populare care se conturează în deceniul al cincilea, îndeosebi sub imboldul lui Kolgălniceanu, Barițiu, Negruzzi, Alecsandri, constituie un fapt memorabil. Redactorii și colaboratorii *Daciei literare* văd cu toții, în creația anonimă a poporului, cu care-și legănaseră copilăria, dar pe care cultura oficializată o ignora cu desăvîrșire, nu numai actul de identitate al personalității naționale, ci și un instrument eficace de propagandă a cauzei românești peste hotare și o neîntrecută, o inepuizabilă sursă de inspirație pentru toți cei ce rîvneau să înfiripe o literatură originală. Alecsandri, căruia îi revine meritul de a fi realizat prima și, pînă în zilele noastre, cea mai reușită din punct de vedere artistic și mai reprezentativă culegere de poezii populare, rezumă în următoarele cuvinte acest întreit rol al creației folclorice: *„Comori neprețuite de simțiri duioase, de idei înalte, de notițe istorice, de crezări superstițioase, de datini strămoșești și mai cu seamă de frumuseți poetice pline de originalitate și fără seamăn în literaturile străine, poeziile noastre populare compun o avere națională, demnă de a fi scoasă la lumină ca un titlu de glorie pentru națiia română"*. Sub influența poeziei populare, V. Alecsandri compune excelentele sale *Doine* și *Legende*. Ceilalți scriitori, chiar dacă nu vor izbuti să compună capodopere, vor profita cu toții de contactul cu modelul folcloric, împrospătîndu-și tematica, limbajul metaforic, tiparele prozodice. În felul acesta se produce descătușarea unor resurse fertile, condamnate să lîncezească datorită prestigiului, adesea sterilizant, al modelelor străine.

Un merit enorm al îndrumării date de *Dacia literară* îl constituie contribuția pe terenul limbii. Kogălniceanu și prietenii săi au dus o luptă energică și perseverentă împotriva așa-zișilor „fabricanți de sisteme", care voiau să croiască o limbă artificială, izgonind din ea termenii slavoni sau pe cei de alte origini, încorporați totuși în substanța graiului și ca atare indispensabili. Ei au apărat principiul fonetic în ortografie și au susținut necesitatea împrumutării de neologisme, însă prin adaptare la firea limbii române și numai în cazuri de reală trebuință. Datorită bunului-gust, simțului istoric, contactului nemijlocit cu limba vorbită de popor, și-au dat seama de gravitatea pericolului latinist și l-au denunțat, fie atacîndu-l frontal, în polemici convingătoare (pe acest teren distingîndu-se, cu deosebire, Alecu Russo), fie ridiculizîndu-l în opere literare (*Muza de la Burdujeni* de C. Negruzzi, *Rusaliile în satul lui Cremine* de V. Alecsandri). E, însă, probabil că cel mai mult au ajutat pașoptiștii la perfecționarea instrumentului lingvistic prin propria creație. Oameni de talent, preocupați de

Scanned with OKEN Scanner

calitatea estetică a exprimării și de larga accesibilitate a scrisului, ei au dat în operele lor exemplul unei limbi flexibile și armonioase, în stare să exprime întreaga avuție spirituală a omului modern, altoind inovația pe fondul tradițional al limbii cronicilor și vechilor cărți bisericești. Ei au izbutit să elimine balastul lexical greco-turcesc, să generalizeze neologismul romanic și să înlăture formele violent dialectale. Au dat frazei ritm, simetrie și flexibilitate, obținînd claritatea comunicării și expresivitatea stilistică.

Fără îndoială că toate aceste realizări, care situează literatura noastră într-o etapă adultă a dezvoltării, nu pot fi considerate pur și simplu drept o urmare a îndrumării promovate de *Dacia literară*. De fapt, într-o perspectivă mai largă a lucrurilor, importanta revistă de la 1840 trebuie socotită, în primul rînd, ca un simptom și numai apoi ca o cauză. Ea însăși a fost expresia, remarcabilă prin întemeiere doctrinară, coerență și eficacitate, a ideologiei culturale a pașoptismului, a vocației sale patriotice, democratice și europene. În acest sens, se poate afirma că *Dacia* a manifestat în mod strălucit conștiința de sine a unei generații de mari patrioți și valoroși scriitori. Dincolo de rolul istoric imediat, ea rămîne un simbol mereu viu, ilustrînd împletirea armonioasă dintre revendicarea libertății naționale și înfăptuirea democrației, dintre tradiție și inovație, dintre militantismul civic și idealul realizării frumosului.

*

O foaie dar carea, părăsind politica, s-ar îndeletnici numai cu literatura națională, o foaie carea, făcînd abnegație de loc, ar fi numai o foaie românească, și prin urmare s-ar îndeletnici cu producțiile românești, fie din orice parte a *Daciei*, numai să fie bune, aceasta foaie, zic, ar împlini o mare lipsă în literatura noastră. O asemenea foaie ne vom sili ca să fie *Dacia literară;* ne vom sili, pentru că nu avem sumeața pretenție să facem mai bine decît predecesorii noștri. Însă urmînd unui drum bătut de dînșii, folosindu-ne de cercările și de ispita lor, vom avé mai puține greutăți și mai mari înlesniri în lucrările noastre. *Dacia,* afară de compunerile originale a redacției și a conlucrătorilor săi, va primi, în coloanele sale, cele mai bune scrieri originale ce va găsi în deosebitele jurnaluri românești. Așadar, foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturei românești, în carele, ca într-o oglindă, se vor vedé scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănățeni, bucovineni, fieștecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu tipul său.

Urmînd un asemine plan, *Dacia* nu poate decît să fie bine primită de publicul cetitor. Cît pentru ceea ce se atinge de datoriile redacției, noi ne vom sili ca moralul să fie pururea pentru noi tablă de legi, și scandalul, o urîciune izgonită. Critica noastră va fi nepărtinitoare; vom critica cartea, iar nu persoana. Vrăjmași a[i] arbitrarului, nu vom fi arbitrari în judecățile noastre literare. Iubitori a[i] păcei, nu vom priimi nici în foaia noastră discuții ce ar putè să se schimbe în vrajbe. Literatura are trebuință de unire, iar nu de dizbinare; cît pentru noi, dar, vom căuta să nu dăm cea mai mică pricină din carea s-ar putea isca o urîtă și neplăcută neunire. În sfîrșit, țălul nostru este realizația dorinții ca românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți.

(M. Kogălniceanu, *Introducție* la *Dacia literară*)

Scanned with OKEN Scanner

Constantin Negruzzi: „Alexandru Lăpușneanul“

LIVIU LEONTE
Universitatea „Al. I. Cuza“, Iași

Ca și alți scriitori ai generației sale, Constantin (nu Costache) Negruzzi cunoștea bine istoria națională pe care a evocat-o pentru a resuscita personalitățile și epocile sale exemplare, pentru a sublinia simplitatea moravurilor, a procedurilor administrative complicate excesiv — credea scriitorul — în lumea cu care era contemporan. Citise pe cronicari, operele reprezentanților Școlii Ardelene îi erau familiare. În *Cum am învățat românește* (cu sensul „cum am învățat *să citesc* românește“) a mărturisit ce rol a avut cartea lui Petru Maior, *Istoria pentru începutul românilor în Dachia,* descoperită în biblioteca tatălui său. Concepția despre istorie pleacă de la latinitatea limbii și a poporului român, de unde scriitorul selectează tezele în favoarea „naționalității“, idee prin care se dovedește om al veacului său. Din succesiunea evenimentelor el ajunge la concluzii asupra alternanței epocilor de grandoare și decadență *(Cîntec vechi),* asupra semnificației raporturilor dintre domn, boieri și popor și asupra urmărilor în starea generală a societății *(Scrisoarea XIX. Ochire retrospectivă).* O secțiune importantă a operei, antologată de scriitorul însuși în volumul *Păcatele tinereților* din 1857, se intitulează *Fragmente istorice.* Aici sînt incluse *Aprodul Purice,* „anecdot istoric“, fragment dintr-un poem mai vast, *Ștefaniada,* care s-ar fi pierdut, *Regele Poloniei și domnul Moldovei,* text scris cu plăcerea povestirii, *Sobieski și românii,* narațiune cu caracter educativ, inspirată din *Istoria Imperiului Otoman* a lui D. Cantemir. Negruzzi a răspuns astfel apelului lui M. Kogălniceanu care, în *Introducție* la *Dacia literară* — un adevărat program al romantismului românesc formulat în termeni destul de generali, fără referiri la specificul artistic al curentului —, indicase ca surse prioritare de inspirație istoria națională, obiceiurile „pitorești și poetice“ ale românilor. Dacă adăugăm că *Aprodul Purice* a apărut în 1837, înțelegem că *Introducția* anunță nu numai un deziderat, dar exprimă și o realitate deja prezentă în literatura română, ilustrată și de alte opere apărute înainte de 1840.

Publicată în *Dacia literară* (tom. I, ianuarie — iunie 1840), cu titlul *Scene istorice din cronicele Moldaviei. Alexandru Lăpușneanul,* nuvela se inspiră din cronica lui Grigore Ureche, deși notele autorului trimit la Miron Costin. În cronică se află cîteva elemente care au fost preluate și amplificate de Negruzzi: masacrarea boierilor, varianta morții „cu înșălăciune“ a tiranului, din rațiuni de stat, prin voința conjugată a boierilor și a doamnei, unele replici memorabile trecute aproape fără modificări în corpul nuvelei. Informațiile documentare sînt însă relativ sumare, astfel că scriitorul a avut posibilitatea de a transforma personajul istoric într-unul de ficțiune.

Eroul central, domnul Moldovei, construit după model romantic, are ceva diabolic, sadic, în felul lui Ștefăniță din *Visul* lui Delavrancea. La întîlnirea cu boierii, atunci cînd vine în cea de a doua domnie, amenință și blestemă, își termină vorbele cu un rîs spasmodic, însoțit de clipiri frecvente ale ochilor, semne ale unui dezechilibru patologic. Lui Moțoc, o dată cu iertarea, îi dă avertismente sinistre, cu sensuri impenetrabile pentru vornic: *„Eu te iert însă c-ai îndrăznit a crede că iar mă vei putea înșela, și îți făgăduiesc că sabia mea nu se va mînji cu sîngele tău“.* Pregătind omorul boierilor,

Lăpușneanu e agitat, vorbește singur, apoi, după ce asistă rîzînd la măcel, aranjează cu o demență rece piramida din capetele celor uciși, „leacul de frică" pentru doamnă. Hotărînd soarta lui Moțoc, cerut de mulțime, el prelungește cu cinism o discuție inutilă, numai din dorința de a-și teroriza și psihic victima înainte de a o sacrifica. Același domn se dovedește nu numai un politician abil care îl sacrifică pe Moțoc pentru a da satisfacție „gloatei" adunate în fața curții, dar și un conducător care vine în țară cu un program de ușurare a dăjdiilor apăsătoare pentru țărani, de trecere a lor în obligațiile boierimii hrăpărețe sosite în întîmpinare. În *Ochire retrospectivă (România literară,* 1855), adevărat compendiu de istorie a patriei, Negruzzi ia deschis partea domnului, văzut ca un om providențial, obiectîndu-i că nu și-a dus pînă la capăt misiunea de stîrpire a „idrei" aristocratice.

În nuvelă însă, scriitorul nu-și permite decît foarte sumare judecăți asupra personajelor, lăsîndu-le să se manifeste conform locului ocupat în înfruntarea domn — aristocrație și conform propriei naturi. Astfel, și cei care vor eliminarea tiranului sînt supuși aceleiași priviri nepărtinitoare. Moțoc vinde domn după domn și își exercită funcția îmbinînd rapacitatea cu un servilism care-l dezgustă și pe Lăpușneanu. Doamna Ruxanda, apariție luminoasă în capitolul al doilea, dă mai tîrziu paharul cu otravă soțului. Mitropolitul Teofan o sfătuiește, ascunzîndu-și acordul sub vorbe pioase. Nicăieri nu se găsește în vorbele lui aluzia la cumplita faptă care se pregătește. El lasă în seama lui Dumnezeu hotărîrea pe care urmează să o ia Ruxanda, dar își asumă sarcina pregătirilor pentru instalarea viitorului domn. Nici Spancioc, nici Stroici, deși „prea buni patrioți", nu se bucură de simpatie. La fel de cruzi ca și Lăpușneanul, ei desăvîrșesc actul uciderii tiranului, țintuindu-l cu „priviri infernale" pînă în clipa morții. Cît despre personajul colectiv, e de remarcat maxima concizie cu care este surprinsă trecerea de la exprimarea haotică a nemulțumirii la dirijarea ei împotriva vornicului Moțoc, care urmează a ispăși păcatele tuturor spoliatorilor. Altfel spus, masa de oameni se omogenizează datorită unor stări de spirit sau afecte care o traversează și se concentrează într-o anume direcție.

Din atitudinea naratorului, greu de definit sub raportul opțiunii, au rezultat numeroase comentarii privind „impersonalitatea" nuvelei. Tudor Vianu sesiza dificultatea de a distinge trăsăturile morale ale autorului, remarcînd puținătatea caracterizărilor care nu ar avea însușirea unor judecăți de valoare și nu ar compromite „puritatea obiectivității realiste" *(Arta prozatorilor români)*. Simpatiile și antipatiile naratorului sînt greu de sesizat, lucru cu atît mai meritoriu cu cît o astfel de perspectivă, modernă, aparține unei proze de la începutul deceniului al cincilea al secolului trecut, cînd opțiunile scriitorilor erau foarte clar, dacă nu chiar simplist formulate. Personajele fac actele impuse de istorie, o istorie agitată, sîngeroasă, dominată de conflictele între autoritatea centrală și boieri, în care domnul reprezenta oricum elementul de progres față de tendințele feudale centrifuge. Istoria este suprapersonajul nuvelei *Alexandru Lăpușneanul*. Suprapersonajul „nu este un individ uman, ci un loc, un eveniment, o metaforă în sistemul cărora sînt incluse un număr oarecare de personaje", scrie Marian Popa *(Homo fictus)*. Criticul apreciază că suprapersonajul planează peste indivizi, îi respinge, îi atrage și îi determină, nelăsîndu-se determinat. Suprapersonaje sînt catedrala Notre-Dame din romanul *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, hanul din opera lui Sadoveanu *(Hanu-Ancuței)* sau Slavici *(Moara cu noroc)*, groapa din romanul cu același titlu al lui Eugen Barbu, epidemia din *Ciuma* de Albert Camus. În *Alexandru*

Scanned with OKEN Scanner

Lăpușneanul oamenii sînt instrumente ale istoriei, o istorie care își urmează cursul implacabil, indiferentă la dramele indivizilor. În această perspectivă supraindividuală stă secretul capodoperei lui Negruzzi. Un singur nume poate fi invocat, Shakespeare, din prima perioadă de creație cu dramele sale istorice, unde monștrii au viață (Richard al III-lea e un exemplu) și personajele trăiesc pînă la limitele omenescului și dincolo de ele. Nu întîmplător Mihai Eminescu, cînd vrea să reia figura domnului Moldovei într-un *Dodecameron dramatic*, se gîndește la Shakespeare, e drept la alt Shakespeare decît cel din dramele istorice: „Din Alexandru Lăpușneanu s-ar putea face un Macbeth românesc cu întrebuințarea mai ales în ultimul act a novelei lui Negruzzi".

Calitățile artistice au stat în atenția multor comentatori. Nuvela a fost comparată cu o dramă, capitolele au fost asimilate actelor unei piese cu desfășurare violentă și unitară. Fiecare capitol are o unitate riguroasă, putînd fi citit ca un act de sine stătător și în același timp perfect încadrat ansamblului. Fragmente întregi sînt compuse din dialoguri intersectate de scurte intervenții ale naratorului; adevărate indicații de regie. O puternică tensiune se instaurează de la primele replici și se prelungește pînă în ultimele momente ale morții despotului. Lupta între boierii surprinși de atac și slugile înarmate ale Lăpușneanului constituie o secvență scurtă, în care mișcarea (văzută de la distanță) se epuizează fără comentarii. Abundența verbelor la imperfect, timp care, exprimînd o acțiune în desfășurare, dă o viziune prezentă asupra faptelor, evocă „mișcarea" (Tudor Vianu), transmite zbaterea deznădăjduită a victimelor, încleștarea se stinge în sîngele amestecat cu vinul pe lespezile de piatră.

Totul este antologic în *Alexandru Lăpușneanul*. Negruzzi nu a mai avut nevoie să apeleze la autori străini pentru moto-uri, cum procedase în *Zoe*, ci le alege din propriul text. Oprindu-se la replicile memorabile, el sintetizează fericit cuprinsul fiecărei secțiuni a nuvelei. Tot astfel, finalul unui capitol pregătește evenimentele ce se vor desfășura în capitolul următor. Alături de caracterul preponderent romantic al nuvelei, a fost relevat clasicismul rezultînd din „impersonalitatea" la care s-a referit Tudor Vianu, din echilibrul compoziției, realismul în configurarea caracterelor. Edgar Papu aprecia că Negruzzi a aplicat, înaintea lui Flaubert, realismul la o narațiune istorică *(Din clasicii noștri)*. Mai importantă decît orice prioritate care poate fi oricînd corectată, rămîne valoarea operei care, prin imaginea protagonistului, lasă impresia „unei puternice creații pe deasupra oricărui stil de școală" (G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent)*.

Alexandru Lăpușneanul rămîne pînă astăzi capul de serie al nuvelei istorice românești, model al speciei. E ceea ce va recunoaște Odobescu, reunindu-și în volum, în 1860, cele două nuvele, *Mihnea-Vodă cel Rău* și *Doamna Chiajna*. Textul lui Negruzzi s-a bucurat de o bogată descendență literară, inspirînd cîteva piese de teatru, încă un semn al caracterului său dramatic: o dramă a lui Dimitrie Bolintineanu, o tragedie a lui Samson Bodnărescu, alta a lui Iuliu I. Roșca, fragmentele din *Dodecameronul dramatic* al lui Eminescu, o piesă melodramatică de G. M. Zamfirescu, *Cuminecătura*. Istoria a căutat ulterior să ofere o imagine a lui Lăpușneanu în conformitate cu ceea ce spun documentele, dar figura domnului a rămas pînă astăzi în conștiința publică așa cum a imortalizat-o Negruzzi.

Scanned with OKEN Scanner

Vasile Alecsandri: „Pasteluri"

ANDREEA VLĂDESCU
Universitatea din Galați

Apărute în *Convorbiri literare* (1868, 1869), *Pasteluriile* reprezintă, în creația lui Alecsandri, un moment de maturitate artistică și de complexă sincronizare cu epoca sa. Poetul depășește impasul tematicii și formula criticii pașoptiste, reafirmîndu-și supremația în peisajul literar al timpului printr-o creație novatoare. La această aspirație s-ar putea adăuga și evaziunea din realul decepționant în spațiul armonios echilibrat al unei naturi care îi prilejuiește poetului redescoperirea obiectivității de tip clasic (sub influența unor lecturi din Vergiliu, Horațiu și din poezia clasicizantă franceză din secolul al XVIII-lea).

Pasteluriile sînt expresia sincronizării liricii noastre cu viziunea estetică occidentală, prin contactul de profunzime cu experiența parnasiană (antologată în *Le Parnasse contemporain,* 1866) și frecventarea expoziției pariziene a pasteliștilor italieni.

Prezent și în creația înaintașilor (Iancu Văcărescu, I. H. Rădulescu, Gr. Alexandrescu, C. Bolliac ș.a.), *pastelul* dobîndește prin V. Alecsandri autonomia și dezvoltarea unei specii. *Titlul* ciclului introduce termenul în poezia noastră, transpunînd în literatură conceptul specific artelor plastice pentru a desemna „o specie a genului liric eminamente descriptivă, în care se conturează un tablou din natură: privelişti, momente ale unui anotimp, aspecte din universul plantelor sau al animalelor" *(Dicționar de termeni literari)*.

Afinitățile de conținut ale celor 40 de pasteluri permit circumscrierea cîtorva *sfere tematice: pasteluri* dedicate *anotimpurilor, momentelor zilei și fenomenelor naturii; pasteluri* evocatoare *ale spațiului Mircești; pasteluri exotice (Linda Raia, Pastel chinez, Mandarinul, Coasta Calabrei).*

P a s t e l u r i l e a n o t i m p u r i l o r înregistrează imaginea naturii și a existenței umane reglate de marile cicluri cosmice. Dominante în cadrul lor sînt poeziile dedicate iernii, anotimpul care trezește temperamentului solar al poetului fascinația, dar și teroarea în fața stihiei dezlănțuite. În același timp, ca anotimp al extincției, iarna îi prilejuiește omului — aflat el însuși în amurgul existenței — reflecția asupra destinului *(La gura sobei).* Două poezii conturează secvențele definitorii ale anotimpului *(Miezul iernei, Sfîrșitul iernei).*

Iarna este pastelul generic pentru întreg subciclul, înregistrînd liric trăsătura dominantă a anotimpului: caracterul excesiv. Epitete metaforice *(„cumplita* iarnă"; *„lungi* troiene călătoare adunate-n cer *grămadă"),* personificarea *(„cerne* norii de zăpadă"), metafora dezvoltată, hiperbolizantă *(„Răspîndind fiori de gheață pe ai țării umeri dalbi")* subliniază cantitatea enormă de zăpadă, senzația de înfrigurare ce pare să potopească întreaga natură. Dinamismul fulgilor, monotonia obsedantă a căderii lor sînt sugerate de poet prin reluarea emfatică a ideii axate pe selectarea termenilor din aceeași sferă, asociată cu comparația dezvoltată, ca și prin repetiție *(„Fulgii zbor, p l u t e s c în aer c a u n r o i de fluturi albi"*; „Ziua *ninge,* noaptea *ninge,* dimineața *ninge* iară"). Apariția soarelui devitalizat (evocat prin epitetul cromatic dublu „rotund și palid") aduce în acest decor melancolia absenței căldurii, melancolie ce trimite la reflecția asupra trecerii timpului și înghețării prin ani, în peisajul interior al aspirației / tinereții înseși. Monotonia cromatică, și ea obsesivă, a iernii este surprinsă printr-o perspectivă plastică de adîncire a tabloului, sugerîndu-se prin enumerație invazia zăpezii asupra tuturor planurilor,

Scanned with OKEN Scanner

de la apropiat („Tot e alb, pe cîmp, pe dealuri, *împregiur*") pînă la depărtat *(„în depărtare")*. Albul orizontalității spațiului terestru este contrapunctat de cel al verticalului (subliniat prin comparație: „*Ca fantasme* albe *plopii* înșirați *se pierd în zare*"). El este asociat pustiului, singurătății totale (reliefate prin enumerația în gradație ascendentă: „Și pe-ntinderea *pustie, fără urme, fără drum*") și deplinei izolări (evocată metaforic: „Se văd satele *perdute* sub clăbuci albii de fum"). Ultima strofă a pastelului concentrează, ca în cazul tuturor creațiilor speciei la Alecsandri, mișcarea prin apariția prezenței umane. Mișcării monoton-stihiale i se opune aici mișcarea vioaie, marcată și auditiv.

Primăvara. Pastelurile dedicate primăverii surprind momentele sacralizate ale reînvierii naturii *(Floriile, Paștele)*, fac apologia muncilor cîmpului în spirit vergilian *(Plugurile, Semănătorii)* sau prezintă exuberanța și vitalismul specifice, prin înregistrarea simbolurilor stereotipe ale anotimpului *(Oaspeții primăverii, Cucoarele)*.

Vara. Pastelurile dedicate verii constituie o evocare indirectă a anotimpului, accentul viziunii poetice deplasîndu-se asupra muncilor cîmpului. Aici, în cadrul naturii clasicizante, dominată de curbe domoale, este plasată o umanitate idealizată, aparținînd parcă vîrstei de aur a omenirii, fără conflicte, surprinsă în plină explozie a tinereții și vitalismului ei. Încadrată firesc în natura consonantă, existența umană este dominată de aceleași legi ale marilor cicluri ale vieții, care guvernează atît munca, cît și iubirea țăranului. Inautenticul, idilismul unei asemenea viziuni constau tocmai în absența oricăror determinări concrete pentru această lume pusă sub semnul surîsului, înțelegerii, armoniei depline cu sine însăși, cu întreg cosmosul. Acest aspect este evident în poeziile în care tema naturii se suprapune pe cea a muncilor cîmpului: *Secerișul, Cositul, Rodica.*

Toamna apare sporadic în *Pasteluri*, fie ca ilustrare a viziunii populare, atenția poetului orientîndu-se spre rodnicia naturii *(Toamna țesătoare)*, fie ca anotimp puternic marcat de apropierea iernii, de pierderea speranței de regenerare, de disperarea gîndului la excesele iernii *(Sfîrșitul toamnei)*.

Dintre pastelurile dedicate s e c v e n ț e l o r z i l e i, *Noaptea* este semnificativ ca replică față de modul în care este tratat motivul în lirica anterioară. Moment-cadru (la Iancu Văcărescu), spațiu plin de mister, propice meditației pe ruine (la V. Cîrlova și Alexandrescu), timp fabulos al proiectării visului în real (la I. Heliade Rădulescu), noaptea atinge aceste semnificații și la V. Alecsandri, fiind însă orientate spre pastelul interior. Remarcăm aici un echilibru desăvîrșit între obiectivare (= contemplare din afară a naturii, în primele două strofe) și implicare (prin reflecție, în ultimele două strofe). În contrast cu pastelul lui Coșbuc, la care sînt raportate îndeobște creațiile de gen ale lui Alecsandri, noaptea este prezentată de poet ca atmosferă (prin triplul epitet cu sugestii senzoriale: „*dulce*-n primăvară, *liniștită, răcoroasă*") interiorizată (prin comparația în inversiune: „*Noaptea-i* [...] / *Ca-ntr-un suflet* cu durere *o gîndire* mîngăioasă"). Elementele vizuale, reduse numeric, nu individualizează realul, ci reliefează un joc subtil de lumină și întuneric, care se deschide spre feeric și fantastic. Feericul este conturat prin alegoria stelelor căzătoare *(„Cerul dispare sub mari insule de nori / Scuturînd din a lui poale lungi și răpizi meteori")*, iar fantasticul este construit printr-o gradație bine susținută a sugestiei privind focul. Pornind de la planul posibilului *(„Sînt păstori în șezătoare... ")*, sugestia evoluează spre irealul în care pare a se cantona *(„sau un rond de tricolici")*. Elementul auditiv („sunetul buciumului") transgresează realul, prilejuind meditația asupra istoriei zbuciumate (strofa a III-a), pentru ca finalul să ducă la căderea, voit prozaică, în prezent. Aluzia la contem-

Scanned with OKEN Scanner

poranicitate, sugerată ca moment al căderii în banal, în prezentul ca timp nedemn, se concentrează aici, integrînd pastelul în seria celor cu poantă finală.

Pastelurile dedicate naturii (Mirceştilor) propun o nouă viziune faţă de lirica pastorală şi de exotismul sau pitorescul romantic. Alecsandri surprinde natura în ipostaza ei clasic-echilibrată, armonioasă, evitînd contrastele violente dintre munte şi şes. Natura sa este diurnă, scăldată în lumina blînd-încertă (a amurgului sau zorilor) şi aparţine verii. Dintre aceste pasteluri sînt semnificative şi, ca perspectivă, sînt complementare *Malul Siretului* şi *Balta*.

O adevărată capodoperă a temei, *Malul Siretului* propune un alt joc al complementarităţii între natură şi starea sufletească a contemporanului, realizat prin alternanţa dintre peisajul natural (strofele I şi III) şi peisajul interior (strofele II şi IV). Prima strofă proiectează -- într-o tehnică mai curînd cinematografică — secvenţa zorilor ca o concretizare a lumii prin desfacerea ei din noapte, prin străpungerea întunericului. Elementele vagi, efemere, estompate, sînt cele care punctează semnificativ momentul, reducînd vizualul la irizări şi reflexe şi sugerînd totodată şi o mişcare, mai curînd a cromaticului. Concentrarea şi reducerea vizualului, notaţiile de „metalizare" a naturii anticipează perspectiva eminesciană. Mijloacele de sugestie rămîn însă ancorate în recuzita retorismului specific poetului (epitete reliefate prin comparaţii: *„Aburii uşori* ai nopţii *ca fantasme se ridică"* / „Rîul *luciu se-ncovoaie* sub copaci *ca un balaur"*). În mijlocul acestui spaţiu mirific este plasat eul, pentru care natura, în plină metamorfoză, constituie obiectul contemplaţiei. Tripla repetiţie *(„Cum apa curge [...] Cum se schimbă [...] Cum adoarme")* subliniază dinamica exterioară, a naturii. Simetrică faţă de prima, a doua triplă repetiţie *(„Cînd o salcie, [...], Cînd o mreană [...], Cînd sălbaticele raţe")* sugerează permanenţa acestei mişcări surprinse la nivelul vegetalului şi animalului. Strofa a IV-a aduce imaginea omului pierdut în mişcare, dar aceea a unei curgeri interioare, a gîndului. Ea concentrează şi poanta finală: inversarea raportului dintre om şi natură. Omul, subiect al contemplaţiei naturii, devine pentru natură obiect de contemplat: *„... o şopîrlă de smarald / Cată ţintă, lung la mine, părăsind năsipul cald"*.

Balta reia aceleaşi elemente structurale: zorile, dinamismul naturii, prezenţa umană. Dispunerea lor este însă diferită. Primele două strofe concentrează imaginea naturii, al cărei vitalism este aici descătuşat de răsăritul soarelui. Clocotul vieţii este exprimat auditiv şi dinamic, prin mişcarea ascensională, complementară celei a soarelui. Sugestia (mai ales în strofa a II-a) înlocuieşte evocativul explicit (prin selecţia termenilor verbali la prezent: „ciripesc", „clocoteşte", „se alungă", „se înalţă"). Apariţia omului creează (ca şi în pastelul *Vînătorul,* cu care afinităţile sînt evidente) momentul de tensiune. Reacţia instinctivă a naturii estompează mişcarea, făcînd-o mai lină şi motivînd-o la toate nivelurile, acum tulburate, ale existenţei din adînc, de pe pămînt, din aer. Profunda tensiune a aşteptării explodează în final, prin poanta umoristică, (auto)ironică, formulată chiar prin antropomorfizarea naturii: *„... un hîtlan păşind încet, / Zice: «Nu-i peirea lumei... Vînătorul e poet!»"*.

Prin aceste reuşite, bazate pe expresia clasicizantă şi reflex al aspiraţiei spre detaşarea parnasiană, pastelurile se impun în lirica noastră ca un moment de referinţă, modificînd viziunea asupra naturii. Alecsandri se dovedeşte din nou a fi un deschizător de drum, substituindu-i poeziei-cadru o poezie evocatoare, de decodare a stării sufleteşti în natură. El opune descriptivismului pur lirismul sentimentului naturii, dezvoltat în tonalităţi specifice mai ales de scriitorii interbelici.

Scanned with OKEN Scanner

Nicolae Filimon: „Ciocoii vechi și noi"

Prof. GHEORGHE ANTONESCU
Liceul „Mihai Viteazul", Slobozia

Despre *Ciocoii vechi și noi* s-a scris mult, iar critici literari importanți — Eugen Lovinescu, George Călinescu, Șerban Cioculescu, Tudor Vianu, Nicolae Manolescu, Paul Cornea, Aurel Martin — au făcut observații și au formulat opinii memorabile, care sînt acum un bun comun al manualelor, al sintezelor critice. Romanul lui Filimon, apărut în foileton, în 1862, în *Revista română* a lui Odobescu, și în 1863 în volum, este, indiscutabil, cap de serie și, citit azi fără prejudecăți, permite o revenire la datele sale esențiale din variate puncte de vedere.

Depărtarea în timp nu i-a alterat valoarea, deși maniera noastră de receptare diferă substanțial (grija profundă a autorului că binele să cîștige totdeauna e privită de noi cu detașare și cu zîmbet ușor ironic), după cum nu i-a estompat nici culorile tari, de epocă. Opera e didactică fără ostentație. Autorul și-a propus, printre altele, să instruiască și să educe; în acest scop realizează o amplă frescă socială (instituții, relații interumane, vestimentație, teatru, muzică, detalii despre bibliotecile și lecturile vremii, obiceiuri trecătoare sau durabile), o galerie de personaje (construite pe scheme clasice, realiste și cu detalii romantice, cu încărcătură dramatică suficient de puternică pentru a putea fi reprezentată pe scenă), prezintă mentalitățile, dar mai ales modul în care acestea se formează și se transmit, cad în desuetudine sau reapar sub alte măști. Și toată această încărcătură documentar-emoțională nu se simte, azi, ca fiind veche decît prin ceea ce a trecut definitiv în inventarul istoriei.

Epoca descrisă de Filimon e una de tranziție (1814 — 1830), ușor de comparat cu realitățile înfățișate în *Însemnare a călătoriei mele* de D. Golescu, alt bun observator al oamenilor, al obiceiurilor și al moravurilor.

Romancierul știe, din practica jurnalistică, ce înseamnă publicarea unui roman în foileton; el întreține o permanentă legătură cu publicul său: „Să lăsăm pe ambițiosul nostru ciocoi în pace..."; „Lectorii noștri cunosc foarte bine agitațiunea în care am lăsat pe Păturică în primul capitol al acestei scrieri..."; „Rog pe bunii noștri lectori să lase pe postelnicul a dormi în pace..."; „Ne oprim puțin din povestirea noastră ca să introducem pe scenă încă un personagiu foarte interesant...", folosește, pentru diversitate, „răvașele" scrise de personaje, reproduce citate, extrase din documente sau reia pasaje celebre din opere cunoscute *(Infernul,* cîntul III, versul IV), întocmește o listă de cheltuieli și venituri ale casei lui Andronache Tuzluc. Se pronunță ca un moralist care vede și sancționează totul: „O, juni! dacă ați ști voi unde vă duc aceste amoruri nesocotite, poate c-ați fi mai scumpi în risipirea iluziilor juneței voastre!"; „Fericire perfectă nu există pe acest pămînt", și, spre a nu-și uita obligația de a urma firul narațiunii, cititorul, după astfel de reflecții, e readus la realitatea acțiunii: „Dar să venim la subiect". Digresiunile acestea au farmecul lor, ținînd și de oralitate; ele vor fi valorificate cu mult succes de Creangă în *Amintiri din copilărie* și vor reveni, sub diverse forme, în romanele ulterioare, mai ales în cele compuse în manieră balzaciană. De fapt, Filimon nu e prea departe de C. Negruzzi, poate cel mai important dintre prozatorii vremii, ceea ce ne îndreptățește să credem că o epocă se caracterizează prin idei

Scanned with OKEN Scanner

comune, dar și prin viziunea, prin orientarea către anumite modele literare etc. În ciuda tuturor acestor intervenții ale autorului, romanul se citește cu plăcere, fiind și o sumă de „fiziologii", de considerații asupra repetabilității a tot ceea ce e omenesc, de îndemnuri la înțelegerea faptului că norocul e schimbător. Iar toate aceste elemente, ce par a fi de prisos, dau savoare unei narațiuni antrenante, în care retorica — asumată chiar și de autodidactul N. Filimon — era la mare cinste. Scriitorul e ironic uneori, grav alteori, ingenuitatea sa fiind bine jucată; totul e pus pe seama unui fatalism ce nu admite decît o interpretare: ciocoii sînt veșnici și se află pretutindeni. O soluție există totuși, sugerează autorul, și ea constă în stigmatizarea obiceiurilor ciocoiești. Filimon crede că literatura poate fi un judecător aspru și drept al relelor din lume.

P e r s o n a j e l e. În *Dedicație* și în *Prolog* apar cu extremă claritate intențiile și vehemența pamfletară ale lui N. Filimon. Romanul este un mic tratat de critică morală, care nu ocolește nimic: *parvenirea, lăcomia, răutatea fără margini, școlirea întru nemernicie pe texte clasice, lipsa de credință.* Arivist din convingere, Dinu Păturică devine prototipul speciei din toate timpurile: „ciocoiul e [...] totdeauna, în orice țară, un om ipocrit, orgolios, lacom, brutal pînă la barbarie și dotat de o ambițiune nemărginită..."; „ciocoiul nu se pronunță definitiv pentru nici o doctrină politică, nu se face adept credincios al nici unui partid"; „libertatea presei îl supără..." etc.

A v e r e și p u t e r e. Cele două componente ale existenței ciocoiești (ne referim nu doar la ciocoii vechi, care dau substanță cărții lui Filimon, ci și la ciocoii noi, carte pe care n-a mai scris-o) sînt inseparabile. Descrierea mentalităților, a răscolirilor sufletești din *Ciocoii...* include lupta pentru avere, o luptă dură, necruțătoare, în care orice mijloc e convenabil, cu condiția să ducă la înmulțirea averii și, implicit, la sporirea forței celui ce o deține.

I u b i r e a. Există iubirea pură, angelică, misterioasă, dar Filimon o sugerează doar, pentru că ea nu e gălăgioasă, nu are nevoie de manifestări exterioare. Iubirea neadevărată e plină de aur și mătase, de calcule și intrigi, de gesturi teatrale și uneori romantice. „Greaca" e o slujitoare a amorului, interesată, de avere, lux și plăceri ușoare, obținute cu o știință perfectă. Iubirea se află, astfel, între ideal și abjecție.

A r t a n a r a t i v ă, l i m b a j u l. Filimon dă capitolelor titluri sugestive. Unele încep cu considerații pe marginea unor fapte de viață, firul epic confirmînd „teza" expusă anterior. Alte capitole reiau direct firul narațiunii. Îmbinarea acestor procedee dă ritm romanului.

Limbajul cuprinde arhaisme și neologisme, situație specifică epocii de tranziție. Autorul explică unele cuvinte ce i se par mai deosebite. Se amestecă oralitatea (expresii, interjecții, exclamații retorice) cu stilul publicistic și cu stilul epistolar.

*

Raportat [...] la epoca în care a fost scris, la precaritatea unei tradiții de proză realistă, la vîrsta, încă relativ tînără, a literaturii noastre moderne în genere și, implicit, a condițiilor, încă fluctuante, ale limbii noastre literare, romanul lui Filimon constituie — pentru acea dată — o mare izbîndă în evoluția genului, mărcînd maturitatea unei literaturi, a unei culturi naționale.

(George Ivașcu, *Nicolae Filimon*, Editura Albatros, 1977)

Scanned with OKEN Scanner

Bogdan Petriceicu Hasdeu, personalitate a culturii și literaturii române

AL. SĂNDULESCU
Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", București

Mircea Eliade spunea că Hasdeu este „românul cel mai învățat al secolului al XIX-lea". El continua o tradiție enciclopedică, inaugurată de D. Cantemir și care-l anunța pe N. Iorga. Nu i-a rămas aproape nimic străin dintre disciplinele umaniste, de la istorie și filologie la lingvistică și folclor, de la filozofie (o filozofie a culturii) la literatură. Geniu romantic avînd vocația *sintezei,* a cunoașterii totale a realității, Hasdeu încorpora o mare sete de monumental, creația sa fiind croită pe planuri gigantice. Nu-l încerca în nici un fel complexul de inferioritate că ar aparține unei culturi mici; el era un *european,* așa cum ne apare și din vasta sa operă, precum și din relațiile cu unii dintre cei mai mari savanți ai timpului pe care-i socotea egali și care-i arătau o reală considerație.

Hasdeu desfășoară o bogată activitate publicistică încă de la sosirea la Iași, cînd abia împlinise 20 de ani. Venea din Basarabia, unde se născuse (în 1838) într-o veche familie boierească, renumită atît prin noblețea de sînge, cît și prin marea ei tradiție culturală. Tatăl, Alexandru Hasdeu, istoric, folclorist, filolog și poet, cu o vie conștiință a naționalității sale românești, fusese numit membru al Societății Academice Române. La Iași, tînărul care manifesta un elan creator ce se va dovedi excepțional face să apară publicațiile *România* (1858 – 1859), pledînd în favoarea Unirii, *Foaie de istorie română* (1859), *Foiță de istorie și literatură* (1860), *Din Moldova* (1862), cu titlul schimbat în *Lumina.* Mutîndu-se la București, scoate revistele satirice *Aghiuță* (1863), *Satyrul* (1866), apoi ziarele cu profil mai larg *Traian* (1869) și *Columna lui Traian* (1870). Gazetarul care se definea ca un pașoptist și eliadist, pune la baza activității sale de presă două idei-forță: *democrația* și *românismul.* Deși de viță boierească, el îi atacă pe boieri, „clasa cosmopolită", luînd apărarea țăranilor. Spiritul universal, stăpîn pe atîtea domenii ale culturii, e un naționalist înflăcărat, uneori pînă la intoleranță. Gazetarul se remarca nu numai prin talent și inteligență, prin vasta lui informație, dar și prin sinceritate și independență de opinie. Să adăugăm spiritul polemic și pornirea spre satira nu o dată caustică.

Profesor la Universitate, unde ține un curs de Filologie comparată (1874), director al Arhivelor Statului (1876), membru al Academiei Române (1877) și al mai multor societăți savante și academii străine (Paris, Petersburg, New-York), editor al *Arhivei istorice a României* (1864), unde comunică date prețioase pentru perioade puțin cunoscute din istoria și cultura română, Hasdeu dezvoltă, cum s-a observat, o concepție „magică" asupra lumii și istoriei, care constă în efortul de a descoperi „corespondențe" și „armonii" în toate aspectele existenței. El avea convingerea că poate să *vadă* „originile", începuturile, momentele abisale, cum spune Mircea Eliade, „cînd s-au născut neamurile și au luat ființă legendele". De aici preocuparea lui insistentă pentru *substrat,* pentru fondul autohton traco-dac, pentru „fenomenul originar", și încercarea de a demonstra că noi, românii, avem o preistorie și o protoistorie asemănătoare cu a altor popoare europene. Aceasta în *Perit-au dacii?,* dar, pe alte coordonate, și în *Istoria critică a românilor* (1873 – 1875), unde, pe urmele evoluționismului englez (Bukle, Darwin), autorul susține că selecția naturală și cea providențială lucrează

în favoarea poporului român. Metoda „magică" de care aminteam îl ajută să descopere și aparițiile „eroice" din trecutul românesc, oamenii cu „destin". Unul este Ion Vodă cel Cumplit, din monografia cu același nume, având ca model *Românii supt Mihai Voievod Viteazul* de N. Bălcescu, altul este Răzvan din drama istorică *Răzvan și Vidra*.

La Hasdeu, istoria se interferează cu filologia, cu etnopsihologia, cu studiul literaturii populare. În *Cuvente den bătrîni* (1876 — 1881), culegere de texte românești originale din secolul al XVI-lea, păstrînd trăsăturile limbii române din acea epocă, regăsim ideea de a releva fondul nostru autohton. În această direcție, o altă pîrghie va fi folclorul, mereu prezent în publicațiile conduse de Hasdeu, care inițiază și metoda modernă a chestionarului.

Opera cea mai semnificativă pentru titanismul hasdeean este *Magnum Etymologicum Romaniae* (1886 — 1893), care nu e concepută de autor doar ca un dicționar academic al limbii române, ci e o „enciclopedie a trăiului", „întreg trecut și prezent" al poporului. Lucrarea este un veritabil tezaur de cunoștințe lingvistice, filologice, folclorice, istorice, literare. A rămas neterminată (ajunsă pînă la litera *b*), ca atîtea din construcțiile ciclopice ale savantului, distrus sufletește după moartea fiicei sale Iulia. În 1907 se stinge și el.

Cantitativ, opera literară a lui Hasdeu ocupă un spațiu mai mic, dar nu mai puțin important pentru că relevă aceeași concepție „magică" și aparține aceluiași spirit febricitant, nu o dată polemic și sarcastic. Așa ne apare eseul *Mișcarea literelor în Iești* (1863), unde reflecțiile asupra poeziei prefigurează ideile maioresciene. Unele poezii, precum *Versul*, *Complotul bubei* sau *Odă la ciocoi*, îl apropie de Heliade Rădulescu. Nu aici e de găsit însă latura cea mai rezistentă a operei literare a lui Hasdeu. Incomparabil mai izbutită este nuvela *Duduca Mamuca* (1864), în care se remarcă prospețimea și spontaneitatea stilului, tehnica romantică a jurnalului și mai cu seamă satanismul eroului (proiecție autobiografică), tip de seducător lucid și cinic.

Cea mai cunoscută operă a lui Hasdeu este drama istorică *Răzvan și Vidra* (1867), primul mare reper al genului în literatura română. Și aici a fost identificat un reflex autobiografic, și anume credința autorului în destinul său de om superior care se izbește de indiferența celor din jur. E de fapt drama omului de geniu. Pe această linie se înscrie visul de glorie al lui Răzvan și al Vidrei, eroi romantici care, ca într-un fel de „grandeur et decadence", trăiesc ambiția dobîndirii puterii și, apoi, durerea de a o vedea pierdută. Setea lui Răzvan de a fi „tot mai mare și mai mare", potențată de Vidra, apărarea drepturilor țăranilor, încălcate de boieri, sînt expresii ale concepției filozofice și politice a autorului, care se proiecta ca „destin" excepțional și ca democrat, cum s-a manifestat întotdeauna. Ideea că elementul motor ar fi Vidra și că ambiția i-ar aparține în primul rînd ei, dacă nu în exclusivitate, ni se pare falsă. Răzvan însuși e însetat de glorie, e un „destin" romantic și hasdeean. Piesa aduce în scenă și alte tipuri memorabile, boierul zgîrcit Sbierea, țăranul Tănase, încă stăpînit de prejudecăți, dar cu simțul dreptății, haiducii, șleahticii polaci, plini de trufie. Conflictul bine închegat, istoria visului de glorie, a măririi și a decăderii sînt și astăzi spectaculoase. Versurile piesei, de o mare fluență, își păstrează culoarea și prospețimea, punînd nu o dată în umbră poezia propriu-zisă a autorului.

Dacă opera literară înscrie cîteva momente de referință *(Duduca Mamuca, Răzvan și Vidra)*, publicistica — pătrunsă de un viu nerv polemic — și opera de istoric, filolog, lingvist, folclorist ne dau măsura unui excepțional erudit, cu vaste deschideri spre orizonturile cunoașterii umane, a unui fascinant spirit creator, cu o viziune și o putere de intuiție a istoriei și a culturii de o forță copleșitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Titu Maiorescu, îndrumător al culturii și literaturii române

DAN MĂNUCĂ
Universitatea „Al. I. Cuza", Iași

Reprimarea mișcărilor revoluționare de la 1848 și extinderea prerogativelor pe care imperiile vecine (Rusia și Austria) le aveau în provinciile românești au generat o puternică mișcare de rezistență față de tentativele de distrugere a spiritualității naționale. Afirmarea specificului românesc a fost întreprinsă pe toate planurile (politic, social, cultural, literar ș.a.) și prin mijloacele pe care epoca le permitea (presă, diplomație, literatură, politică). Printre argumentele frecvent invocate se aflau latinitatea și europenismul românilor. Au apărut însă și o serie de exagerări, care amenințau să sufoce specificul autohton. Împotriva acestora s-a ridicat, într-o serie de campanii duse între 1867 și 1900, Titu Maiorescu. Mentor al societății Junimea, având sprijinul tuturor junimiștilor în răspîndirea principiilor sale, Titu Maiorescu și-a publicat articolele de analiză și îndrumare în revista *Convorbiri literare*. Deosebit de necruțătoare, analizele făcute de el acuzau cultura epocii, cu deosebire pe aceea dintre 1850 și 1870, de promovarea „formelor fără fond" și a „neadevărului" *(În contra direcției de astăzi în cultura română,* 1868). Cele dintîi sînt rezultatul introducerii unor instrumente ale culturii occidentale moderne, fără ca în România să existe fundamentul social corespunzător. De exemplu, a fost înființată Societatea Academică Română, deși lipsea o activitate științifică originală. Cel de al doilea este rezultatul perseverării în erorile latiniștilor, care susținuseră originea pur latină a limbii și a poporului român. Deși nu a fost primul care a luat apărarea specificului național, fiind precedat de Mihail Kogălniceanu sau Alecu Russo, Titu Maiorescu a reușit să impună, în cultura noastră, cîteva principii deosebit de importante, care să ajute la consolidarea acestuia: respectarea tradiției istorice, asimilarea datelor oferite de științele contemporane, cunoașterea necesităților reale ale prezentului și implicarea decisă în rezolvarea acestora *(Contra școalei Bărnuțiu,* 1868).

Aplicînd literaturii române concepția sa despre cultură, Titu Maiorescu a constatat existența acelorași „forme fără fond", prin imitarea unor opere literare străine lipsite de valoare, a „neadevărului", prin acceptarea unor autori fără talent. Articolul *O cercetare critică a poeziei române de la 1867* poate fi considerat actul de naștere al criticii literare românești. Plecînd de la confuzia, frecventă în epocă, dintre valorile politice, naționale, sociale ori științifice, de o parte, și valoarea estetică, de cealaltă parte, Maiorescu apără prioritatea „frumosului" în judecarea operei literare. „Frumosul" literar înseamnă crearea „imaginii" prin combinarea cuvintelor. Combinațiile urmăresc să redea cuvîntului, acum abstract, concreteța („imaginea materială") pe care a avut-o cîndva și pe care a pierdut-o de-a lungul timpului. În literatura contemporană, criticul află numeroase texte care nu respectau acest principiu elementar. El constată, de asemenea, incompatibilitatea dintre obiectul științei (discursul rațional) și obiectul literaturii (discursul sentimental). Alte articole analizează în detaliu texte considerate drept exemple negative: *Observări polemice (1869), Beția de cuvinte în „Revista contimporană"* și *Răspunsurile „Revistei contimporane"* (1873) ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

Concomitent cu drastica acțiune de descurajare a mediocrităților, fidel „criticii estetice" pe care a profesat-o, Maiorescu i-a stimulat pe acei scriitori care aveau un „fond" național și o exprimare artistică superioară. În *Direcția nouă în poezia și proza română* (1872) constată un început de îndreptare a literaturii noastre, cu deosebire datorită scriitorilor de la *Convorbiri literare*. Numind curentul regenerator „direcția nouă", criticul îl consideră pe Vasile Alecsandri drept cel dintîi reprezentant al acesteia (datorită pastelurilor) și îl așază pe Mihai Eminescu pe locul următor. Au fost prima analiză și prima recunoaștere a valorii marelui poet (care nu publicase pînă atunci decît foarte puține versuri) făcute de un critic cu autoritate. Maiorescu va reveni pe larg, în articolul *Eminescu și poeziile lui* (1889), unde susține ideea potrivit căreia Eminescu a armonizat cunoștințele sale adînci și întinse și sensibilitatea europeană cu o exprimare artistică dusă la perfecțiune. Susține, de asemenea, că pesimismul îi era înnăscut poetului și nu inculcat de viciile societății în care a trăit.

Într-un alt articol, din 1885, Maiorescu a analizat importanța *„comediilor d-lui Caragiale"* pentru literatura noastră, subliniind originalitatea tematicii și a personajelor, precum și desăvîrșirea veșmîntului artistic. După ce sancționează confuzia pe care unii critici o făceau între valoarea etică și valoarea estetică, Maiorescu afirmă că o operă literară perfectă este morală prin însăși perfecțiunea ei și produce „înălțarea impersonală" a cititorului, pe care, astfel, îl purifică de preocupările egoiste cotidiene. Răspunzînd unor observații polemice ale lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, adeptul teoriei potrivit căreia ar exista o legătură directă între moralitatea mediului în care trăiește un scriitor și moralitatea operei lui, Maiorescu reafirmă (în *Personalitatea și morala în artă,* 1892) principiile expuse în articolul anterior. În aproape întregul deceniu 1890 — 1900, se va desfășura o vie dispută între adepții lui Maiorescu și adepții lui Gherea. Polemica a avut drept rezultat adîncirea și diversificarea metodelor criticii literare românești moderne.

Titu Maiorescu era de părere că semnele de îndreptare a literaturii noastre și de apariție a unor texte literare de o vădită originalitate națională au început să se înmulțească după 1870, adică o dată cu afirmarea scriitorilor de la Junimea. Un semn al recunoașterii specificului național al literaturii acestora îl constituie pătrunderea, prin traduceri, în literatura europeană *(Literatura română și străinătatea,* 1882). Criticul întreprinde și o primă încercare, la noi, de definire a conceptului de literatură universală. Formulînd teoria „romanului poporan", consideră că acesta exprimă mai bine particularitățile etnice, datorită faptului că personajele sale aparțin, în genere, țărănimii.

În fundamentarea criticii literare, Titu Maiorescu a luat în considerare și acuratețea limbii, pe care a transformat-o într-un principiu valoric. A discutat probleme referitoare la ortografie încă din 1866 *(Despre scrierea limbii române).* În spiritul unui fonetism rațional, a propus, în 1880, un sistem ortografic propriu; normele acestuia, reluate în 1904, constituie fundamentul ortografiei române moderne. Maiorescu a combătut, de asemenea, coruperea limbii în unele provincii locuite de români *(Limba română în jurnalele din Austria,* 1868) și a susținut (în *Neologismele,* 1881) ideea că suverană este limba vorbită de popor și nu inovația filologilor.

Prin adecvarea criticii la necesitățile epocii, prin fermitatea aplicării ei, Titu Maiorescu a contribuit, în mod hotărîtor, la maturizarea opiniei publice, la sporirea exigenței scriitorilor față de propriile lor creații, a îndrumat gustul cititorilor către valori artistice durabile.

Scanned with OKEN Scanner

Mihai Eminescu. Viața și activitatea literară. Opera poetică

Prof. ION DUNĂ
Liceul „Mihai Viteazul", București

Mihai Eminescu aparține acelei rare categorii de scriitori a căror viață nu poate fi desprinsă de luminile operei, contribuind într-un chip adesea tensionat, nu fără sincope, la conturarea unei personalități cu un univers interior atît de bogat și de intens trăit.

Itinerarul acestei existențe sinuoase și dramatice nu poate constitui un model, precum acela al lui Mircea Eliade, ci un prilej de fecundă meditație. Viața lui Eminescu seamănă, dacă o privim din exterior, cu a unui om obișnuit, lipsit de noroc. Nu s-a impus în familie, nu a repurtat succese notabile în școală, precum Titu Maiorescu, nu a avut o carieră profesională remarcabilă, nu s-a bucurat de favoruri sociale precum I. Creangă (cavaler al ordinului Coroana României în 1883, după ce primise medalia Bene Merenti, cls. a II-a, în 1878). Să-l fi urmărit fatalitatea ori și-a provocat singur acest traiect existențial?

Oricum, nașterea sa, în tîrgul Botoșanilor, la 15 ianuarie 1850, dintr-o familie de mici boieri, ar fi îngăduit un destin uman mai fericit. Strămoșii poetului sînt români din ținutul Sucevei sau din părțile Blajului ori ale Banatului.

Tatăl, Gheorghe Eminovici, era o fire expansivă, un spirit întreprinzător, dotat cu o memorie excepțională. Nici copilul, nici tînărul mai apoi nu se apropie sufletește de tată, prea aspru uneori ori prea mîndru (se plîngea într-o scrisoare studentul M. Eminescu). De mama sa, blînda și frumoasa Raluca Rareșa, fiica stolnicului Vasile Iurașcu, copilul se atașează, iubirea pentru ea păstrîndu-se pînă la maturitate. Ceilalți zece frați, cu excepția căpitanului Matei și a unei surori, Aglae, au „o soartă tragică" (G. Călinescu), deși cîțiva dintre ei — Șerban, medic, Iorgu, ofițer — puteau spera să ducă o viață lipsită de griji.

Își petrece copilăria la Botoșani și la moșia din Ipotești, cuprinzînd 288 de fălci de teren arabil și pădure, într-un mediu curat românesc, cutreierînd pădurile și satele din împrejurimi, ascultînd vrăjit povești.

În 1858 va fi înscris direct în clasa a III-a la Școala primară greco-orientală din Cernăuți. Ca eveniment important pentru elevul Eminescu notăm sosirea la Cernăuți, aflat atunci în imperiul austriac, a trupei de teatru Vlădicescu-Tardini, care dădea spectacole în limba română, stîrnindu-i entuziasmul, trezindu-i, poate, și simțul patriotic, dar și pasiunea pentru teatru.

Între 1866 (cînd îi apar primele poezii, *La moartea lui Aron Pumnul* și *De-aș avea)* și 1869 peregrinează prin țară (Ardeal, Muntenia, Banat), atît cu intenția de a-și completa studiile (la Blaj, „mica Romă", cum o numește inspirat), cît și dintr-un fericit, funciar instinct de a cunoaște pe viu realitățile românești. În 1869 va deveni membru al societății „Orientul" care îi încredințează ca sarcină culegerea de material folcloric din zona Moldovei.

Citește mult, dar și scrie, încercîndu-se în toate genurile: romanul, neterminat, *Geniu pustiu,* piesele de teatru *Amor pierdut — viață pierdută. Emmi, Mira,* și ele neterminate, poezii, unele publicate *(La o artistă, Junii corupți, Amorul unei marmure),* altele rămase în manuscris *(Horia, Ondina, Filosofia copilei, Numai poetul...).* Creația de acum, atît de diversă tematic și proteică stilistic, în ciuda unor stîngăcii evidente și a unor patetisme și

Scanned with OKEN Scanner

dulcegării frecvente în poezia înaintaşilor, anunţă pe marele scriitor care descoperă adîncurile metafizice şi muzicale ale limbajului poetic românesc. Eminescu scrie acum aceste versuri tulburător de adevărate, premonitorii: *„Numai poetul / [...] / Trece peste nemărginirea timpului: / În ramurile gîndului, / În sfintele lunci, / Unde pasări ca el / Se-ntrec în cîntări"*.

Bătrînul Eminovici pune mîna pe fugar cînd acesta însoţea trupa artistului Mihail Pascali. Cert este că în toamna lui 1869 îl găsim pe Eminescu la Viena, în calitate de student la filozofie, fără obligativitatea frecventării cursurilor, întrucît se înscrie la universitate fără documentele trebuitoare. Momentul vienez, 1869 – 1872, este cel mai fericit din viaţa sa. Dovedeşte o vie curiozitate intelectuală, frecventează variate cursuri (de filozofia dreptului, limbi romanice etc.), citeşte foarte mult, vizitează muzee (împreună cu pictorul bucovinean Epaminonda Bucevschi), asistă la spectacole de teatru, se lasă antrenat în pasionante discuţii cu prietenii (I. Slavici, mai ales). Acum descoperă talentul de scriitor al lui Slavici, pe care îl sfătuieşte, ba – gest sublim! – îi cizelează lucrările trimise revistei *Convorbiri literare*, în care şi el îşi făcuse intrarea cu *Epigonii* şi *Mortua est!*... Tot acum publică la gazetele româneşti din Budapesta, *Albina* şi *Federaţiunea*. Merită subliniată activitatea în cadrul societăţii culturale studenţeşti „România Jună", ca şi zelul depus în pregătirea şi desfăşurarea serbării de la Putna din vara anului 1871.

La Viena îi va cunoaşte pe Iacob Negruzzi şi pe viitoarea iubită, Veronica Micle. Scrie marile poezii tipărite antum şi postum: *Epigonii, Demonism, Miradoniz, Andrei Mureşanu, Memento mori* etc., aici va scrie *Făt-Frumos din lacrimă*.

În toamna lui 1872, cu sprijinul material al Junimii, pleacă la Berlin, de astă dată ca student obişnuit, cu acte în regulă, manifestînd o sporită sete de cultură şi aceeaşi vocaţie enciclopedică. În vara lui 1873 ar vrea să-şi întrerupă studiile, dar junimistul Th. Rosetti îl angajează, mai mult de formă, ca secretar la consulatul român din Berlin.

De la începutul lui 1874, Maiorescu îl somează să îşi dea doctoratul în filozofie, în vederea ocupării unei catedre la Universitate. Cu greu, scrupulosul tînăr acceptă propunerea, pe care însă nu o va putea onora. Aşa că se va întoarce în ţară, în vară, deşi nu renunţase la gîndul trecerii examenului.

În perioada berlineză scrie: *Floare albastră* (începută probabil la Viena), *Mitologicale, Dumnezeu şi om, Privesc oraşul-furnicar* (o anticipare a poeziei bacoviene), *Din Berlin la Postdam* (realist şi ironic fantastică), *Excelenţa sa beizedeaua* (importantă prin virulenţa pamfletară, anticipînd finalul *Scrisorii III*) şi *Împărat şi proletar*.

Proza de acum are un pronunţat caracter fantastic: *Poveste indică, Avatarii faraonului Tlà*. Începe să traducă fragmente din *Critica raţiunii pure* a lui Immanuel Kant.

În ţară îndeplineşte mai multe funcţii, străine de vocaţia şi rostul său, dar Eminescu dovedeşte o conştiinciozitate exemplară, fie ca director al Bibliotecii Centrale Universitare din Iaşi (1874 – 1875), fie ca revizor şcolar în judeţele Iaşi şi Vaslui (1875 – 1876). Acum îl cunoaşte pe Ion Creangă, cu care se împrieteneşte. Tot acum devine redactor la *Curierul de Iaşi* (1876 – 1877), ziarul „vitelor de pripas", cum sarcastic îl numeşte.

În etapa ieşeană scrie cele mai multe poezii, deşi în viaţă are parte de numeroase „seisme" (G. Munteanu): îi mor cîţiva fraţi şi mama, i se intentează un penibil proces de către succesorul său la bibliotecă, D. Petrino, obscur poet bucovinean.

Să pomenim cîteva dintre creaţiile sale: *Făt-Frumos din tei, Melancolie, Lacul, Dorinţa, Icoană şi privaz, Criticilor mei, Se bate miezul nopţii, Călin (file din poveste),*

Strigoii, Peste vîrfuri... Publică în *Curierul de Iaşi* schiţa *La aniversară,* o fină analiză psihologică a dragostei adolescentine, şi nuvela *Cezara.* Alte proze rămîn în manuscris, cele realiste, satiric-umoristice: *[La curtea cuconului Vasile Creangă], [Părintele Ermolachie Chisăliţă].* Nu uită nici proiectele sale dramatice; scrie acum fragmentul cel mai voluminos, *Bogdan Dragoş,* în 3 acte, şi tragedia cu o problematică similară, *Grue Sînger,* tot în trei acte, inegale ca întindere.

Plecarea la Bucureşti, în toamna lui 1877, spre regretul Veronicăi Micle şi al lui Creangă, e simţită ca o evadare din Iaşul îngust. La propunerea lui Slavici şi Maiorescu, poetul ajunge redactor al ziarului conservator *Timpul,* unde va desfăşura o intensă şi epuizantă activitate gazetărească. Participă la şedinţele Junimii bucureştene; în mediul junimist îl introduce şi pe I. L. Caragiale, pe care îl cunoscuse în tinereţe, cînd poetul fusese sufleur la Teatrul Naţional. Va stîrni diverse polemici, va fi atacat de Al. Macedonski, Nicu Xenopol, I. C. Fundescu. În publicistica din *Timpul* susţine teoria *păturilor superpuse,* ia apărarea nevoiaşilor (ţăranilor, meseriaşilor), combate birocraţia.

Viaţa sentimentală cunoaşte numeroase meandre: certuri şi împăcări cu Veronica Micle, prietenia (şi literară) cu Mite Kremnitz, soţia doctorului curant al regelui Carol I şi cumnata lui Maiorescu, atracţia pentru Cleopatra Poenaru-Lecca (ea îi inspiră *Pe lîngă plopii fără soţ).* Scrie poezii cu caracter elegiac, filozofice şi satirice: *Pe aceeaşi ulicioară, Sonetele, Scrisori, Din valurile vremii, Dintre sute de catarge, S-a dus amorul..., Şi dacă..., De-or trece anii..., Luceafărul* etc.

La 28 iunie 1883 boala se declanşează, provocînd panică printre prietenii săi, care îl vor interna întîi la sanatoriul doctorului Şuţu, apoi la Ober-Döbling, lîngă Viena. Restabilit temporar, se întoarce în ţară, după un ocol prin Italia, ocupă diverse funcţii, tot cu ajutor junimist, dar boala face ravagii. În ultimii ani va fi îngrijit de sora sa, Harieta — şi ea infirmă —, cu ajutorul financiar al feministei Cornelia Emilian. „Bălăuca" îl va „răpi" pe Eminescu şi-l va duce la Bucureşti, unde se stinge din viaţă în ziua de 15 iunie 1889.

„Sara pe deal". „Dorinţa"

Prof. IOANA GUCIU
Liceul Teoretic „Decebal", Bucureşti

Sara pe deal. La Eminescu, ultimul mare romantic, dragostea şi natura se află, mai mult decît la alţi poeţi, într-o legătură indisolubilă. Natura potenţează sentimentul erotic. Ea este cadru fizic cu componente sufleteşti şi mitice, în special în poeziile dominate de aspiraţia către ideal, de „dorul de fericire" — caldă, primitoare, ocrotitoare, paradisiacă, meditativă: *Sara pe deal, Dorinţa, Floare albastră, Lasă-ţi lumea* etc.

În inegalabila idilă *Sara pe deal,* apărută la 1 iulie 1885, în *Convorbiri literare,* dar concepută în 1872 sub titlul *Eco,* cu elemente descriptive din romanul *Geniu pustiu,* tabloul naturii este o încifrare simbolică a sentimentului erotic. Primele patru strofe sînt descriptive, cu numai patru versuri aparţinînd planului erotic, pentru ca în ultimele două strofe să se refacă ritualul erotic eminescian. Dar, deşi notele de pastel predomină în primele patru strofe, este evidentă funcţia de subliniere a paralelismului natură — sentiment, căci trăirile fetei care aşteaptă se îngemănează cu jalea buciumului şi cu

Scanned with OKEN Scanner

plînsul apelor (încadrate însă de strălucirea stelelor): „Sara pe deal buciumul sună cu jale, / Turmele-l ure, stele le scapără-n cale, / Apele plîng, clar izvorînd din fîntîne, / Sub un salcîm, dragă, m-aştepţi tu pe mine". Imaginile — /auditive şi vizuale — sînt realiste, sugerînd tristeţea celei care îşi aşteaptă „perechea". Apoi spaţiul poetic se lărgeşte, incluzînd şi planul cosmic, perspectiva devine panoramică: „Luna pe cer trece-aşa sfîntă şi clară, / Ochii tăi mari caută-n frunza cea rară, / Stelele nasc umezi pe bolta senină, / Pieptul de dor, fruntea de gînduri ţi-e plină". Vizualitatea, mereu predominantă, îşi asociază o ambianţă-„ramă" (natura), corespunzînd trăirilor fetei care aşteaptă cu dor nemărginit sosirea iubitului sub copacul sacralizat, salcîmul.

Următoarele două strofe reflectă — prin acelaşi paralelism realizat poetic ca trecere subtilă a valorilor metaforice din planul naturii în planul iubirii — trăirile tînărului, al cărui suflet „arde-n iubire ca para". Totul are o vechime nealterată, sugerînd eternitatea iubirii, profunzimea sentimentelor celui care aspiră către ideal, către cunoaştere şi împlinire prin dragoste, prin acea iubire în care armonia sufletelor este deplină, căci pentru Eminescu iubirea este principiu cosmic. Atmosfera de sacralitate este pregnant sugerată de o muzică discretă a naturii, care potenţează o melodioasă linişte venind parcă de demult şi de departe: „Nourii curg, raze-a lor şiruri despică, / Streşine vechi casele-n lună ridică, / Scîrţîie-n vînt cumpăna de la fîntînă, / Valea-i în fum, fluiere murmură-stînă. [...] Clopotul vechi împle de glasul lui sara, / Sufletul meu arde-n iubire ca para".

Abia ultimele strofe refac ritualul erotic eminescian — solemn, grav: întîlnirea celor doi, jocurile caste, pure, ale iubirii, somnul. Atmosfera de sacralitate rămîne predominantă: în timpul somnului, sub *„vechiul* salcîm" (să se observe încărcătura conotativă a epitetului „vechi"), îndrăgostiţilor „li se permite" accesul la un nivel superior al existenţei; perechea reface unitatea primordială a mitului: după o înfrigurată aşteptare, cei doi se întîlnesc lîngă copacul sacralizat, sub care vor petrece o „noapte bogată": „Lîngă salcîm sta-vom noi noaptea întreagă: / Ore întregi spune-ţi-voi cît îmi eşti dragă! / Ne-om răzima capetele-unul de altul / Şi surîzînd vom adormi sub înaltul / Vechiul salcîm". (Există unele colinde în care, în somn, se petrece o deschidere a lumii: contactul cu „pomul raiului"; episodul folcloric este condus de o logică mitică; la Eminescu există o logică poetică — dar cu rezonanţe mitice.) Această armonie a sufletelor, hărăzită parcă de divinitate, devine valoare supremă, ca viaţa însăşi: „Astfel de noapte bogată / Cine pe ea n-ar da viaţa lui toată?" (Iubirea ca valoare supremă apare şi în capodopera creaţiei eminesciene, poemul *Luceafărul:* „Reia-mi al nemuririi nimb / Şi focul din privire, / Şi pentru toate dă-mi în schimb / O oră de iubire...", şi în *Pe lîngă plopii fără soţ:* „O oră să fi fost amici, / Să ne iubim cu dor, / S-ascult de glasul gurii mici / O oră şi să mor".) Această întrebare, retorică, este de un dramatism evident, relevînd aspiraţia spre idealul „în veci neatins".

Dorinţa. Iubirea nu este în *Dorinţa* realitate, ci aspiraţie spre împlinire prin eros, dor de fericire, vis al dragostei, mai evident decît în *Sara pe deal,* variantele demonstrînd că poezia a fost concepută ca scrisoare de dragoste semnată cu iniţiala E. Ultima variantă, apărută la 1 septembrie 1876, în *Convorbiri literare,* păstrează note de epistolă: imperativul „vino", verbele, pronumele, adjectivele pronominale la persoana I singular şi plural sau la persoana a II-a singular.

Scanned with OKEN Scanner

Ca și *Sara pe deal*, *Dorința* este o poezie definitorie pentru viziunea lui Eminescu asupra iubirii și naturii, care sînt într-un continuu paralelism, cadrul natural sugerînd sentimentul trăit de protagoniști. Frumusețea naturii dă iubirii sensul unui ideal uman suprem: îndrăgostiții aspiră către iubire ca principiu cosmic, ca o cale spre eternitatea naturii. De aceea, ca în multe alte poezii, natura este în *Dorința* cadru fizic, paradis terestru al îndrăgostiților, este ocrotitoare, sacralizată. Arhitectura naturală este în această idilă de o învăluitoare complexitate a sonorităților, iar în punctul de plecare se sprijină pe percepții vizuale. Totul însă nu face decît să sugereze trăirile îndrăgostiților, ca și în *Sara pe deal*.

Poezia refăce, în cinci secvențe distincte, ritualul erotic eminescian. Astfel, prima secvență – prima strofă – este o chemare în natura care potențează sentimentul – ca și în *Lacul*, *Floare albastră*: „Vino-n codru la izvorul / Care tremură pe prund, / Unde prispa cea de brazde / Crengi plecate o ascund". Imaginea locului în care îndrăgostiții își vor trăi iubirea este constituită din cîteva elemente plastice deosebit de pregnante: izvorul „care tremură pe prund" (personificare), „prispa cea de brazde" (metaforă atotcuprinzătoare), ascunsă de crengile plecate (metonimie cu epitet metaforizant), care vor tăinui și vor ocroti iubirea atît de pură a celor doi (care, departe de oricine și de orice – „singuri-singurei" – își încredințează sentimentele doar codrului, în care domnește armonia, sugerîndu-se astfel că iubirea celor doi este armonie perfectă a sufletelor).

Chemării în codru îi urmează imaginea întîlnirii și jocurile iubirii, sub teiul care, participînd la fericirea celor doi îndrăgostiți, își va lăsa florile „înfiorate" să cadă în părul iubitei. Totul este inocent, neprefăcut, pare un ritual al armoniei depline. Căci în mijlocul naturii ocrotitoare cei doi nu sînt tulburați de nimeni, de nimic, nu sînt îndepărtați de vreo convenție. În același timp, gesturile sînt grave, solemne, ca într-un ritual de inițiere: „și în brațele-mi întinse / Să alergi, pe piept să-mi cazi /.../ Pe genunchii mei ședè-vei, / Vom fi singuri-singurei, / Iar în păr, înfiorate, / Or să-ți cadă flori de tei. / Fruntea albă-n părul galben / Pe-al meu braț încet s-o culci, / Lăsînd pradă gurii mele / Ale tale buze dulci...".

Ultimele secvențe, somnul și visul de fericire, sînt proiectate și mai clar la nivelul „dorinței", și nu al realității (este relevantă folosirea timpului viitor – în diferite forme – al verbelor: „vom visa", „îngîna-ne-vor", „or să cadă"). Perechea va fi ocrotită de o natură ale cărei componente „sufletești", evidente în ultimele strofe, sugerează perfect trăirile tinerilor adormiți în sînul naturii paradisiace, feerice: „Vom visa un vis ferice, / Îngîna-ne-vor c-un cînt, / Singuratice izvoare, / Blînda batere de vînt; / Adormind de armonia / Codrului bătut de gînduri, / Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rînduri-rînduri". Este o natură caldă, primitoare, dar și meditativă. Personificarea cu valoare metaforică „bătut de gînduri" face din codru o ființă care pare să reflecteze asupra iubirii inocente, caste, a perechii adormite în mijlocul naturii.

În lirica eminesciană, farmecul limbajului – semnul celor aleși, cum spune Maiorescu – vine din textele vechi, din poeziile populare, prelucrate pînă la filigran de acela care a făcut să se vorbească și să se scrie altfel de la el încoace. Eminescu a dat limbii românești o formă care să fie „punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmîntului cugetării românești" – după cum spunea cu genială intuiție același Maiorescu. Limbajul poetic eminescian a fixat operei sale un loc în eternitatea spiritului românesc. Poetul știa ca nimeni altul să alterneze procedeele care accentuează naturalețea limbajului, savoarea populară (formele populare și familiare ale vorbirii,

Scanned with OKEN Scanner

expresii tipice) cu expresia intelectualizată, cuvîntul său fiind încărcat de sensibilitate, avînd o extraordinară putere evocatoare și datorită faptului că armonia muzicală, dată de întrepătrunderea dintre vizual și auditiv, este mereu dominantă.

Versul susține mereu, prin muzicalitatea sa interioară, însăși mișcarea trăirilor, a sentimentelor. Edificiul prozodic, de o tehnică desăvîrșită, susține tonalitatea generală a poeziei: vers lung, de 12 silabe, combinație neobișnuită de ritmuri (coriamb – după care urmează cezura –, doi dactili, un troheu, fiecare ritm venind, cu trăsăturile-i caracteristice, să contribuie la crearea unui vers somptuos și cu timbru specific), rime perechi feminine (care produc o anume „catifelare" a tonului final prin faptul că au ultima silabă neaccentuată) – în *Sara pe deal;* ritm, măsură specifice doinei populare (trohaic, 7 – 8 silabe, o pereche de rime); dar fără tonalitatea poeziei populare, datorită faptului că au fost create așa încît să fie percepute ca distihuri ample – în *Dorința.*

Idee poetică, atitudine, sentiment, expresie – toate sînt puse în slujba unirii iubirii și a naturii în cîntece ale dorului de eternitate, de absolut. După cum spunea Tudor Arghezi, „La Eminescu e o dragoste de păsări albe care străbat eternitatea și se întîlnesc din zbor în dreptul unei stele".

„Revedere"

Prof. ȘTEFAN ZĂVOIU
Inspectoratul Școlar al Județului Tulcea

Dacă poemul *Luceafărul* este chintesență a întregii creații eminesciene, putem aprecia că *Revedere* este cea mai reprezentativă pentru inspirația din literatura populară, pe care a cunoscut-o nemijlocit și din care s-a inspirat, convins fiind că numai acolo putea găsi „cuvîntul ce exprimă adevărul" și că „o adevărată literatură trainică [...] nu se poate întemeia decît pe graiul viu al poporului nostru, pe tradițiile, obiceiurile și istoria lui, pe geniul lui".

Plecînd de la afirmația lui George Călinescu, conform căreia „cea mai mare însușire a lui Eminescu este de a face poezii populare fără să imite și cu idei culte", să urmărim ce elemente a preluat poetul din folclorul nostru literar și cum s-au interferat cu propriile sale idei izvorîte din cultura sa atît de profundă și de vastă.

Concepută într-o primă variantă în 1875 și publicată în *Convorbiri literare* din 1 octombrie 1879, poezia *Revedere* face parte din categoria acelor creații ce-și dezvăluie cu ușurință semnificațiile oricărui cititor. Pentru cel neavizat, care rămîne la modul inocent de receptare, poezia apare ca un dialog oarecare între poet și codru. Depășind însă aparențele, poezia este de o profunzime cu totul deosebită, dialogul poet-codru fiind, în fapt, un pretext pentru evidențierea unor cugetări de care sînt capabile doar marile spirite umane. Utilizarea dialogului dintre poet și codru este, în felul ei, un procedeu de sorginte populară. Codrul apare ca o permanență în majoritatea creațiilor folclorice, el fiind întotdeauna „frate cu românul".

Elemente împrumutate din modelul folcloric se găsesc atît în *vocabular,* cît și în *versificație.* Din prima categorie face parte folosirea *diminutivelor:* substantivele *(codrițule),* unele provenite din adjective *(drăguțule).* Se folosesc, de asemenea, forme verbale vechi sau regionale: *am îmblat, mi-i vremea, au trecut* (astăzi aflat în dezacord

Scanned with OKEN Scanner

de număr și persoană cu subiectul *vreme),* cuvinte din sfera ocupațiilor rurale *(cofeile).* Deosebit de sugestivă este, de asemenea, întrebuințarea interjecției *ia („Ia,* eu fac...“). În domeniul versificației remarcăm metrica specific populară, cu versuri scurte, de 7 – 8 silabe, ritmul trohaic și rima împerecheată.

Structura și semnificațiile poeziei. Dialogul dintre poet și codru trebuie văzut ca un pretext pentru exprimarea propriilor gînduri și atitudini ale poetului în fața spectacolului vieții.

Cei doi *protagoniști* (poetul și codrul) sînt, de fapt, simboluri ale celor două ipostaze ale existenței umane: una a *poetului* (și, prin extensie, a condiției umane) și alta *a codrului* care, în final, se va extinde la scara întregii naturi (terestre și universal-cosmice). Ipostaza poetului ni se relevă ca una ce s-a înstrăinat o vreme de natura ocrotitoare. Regăsirea codrului stîrnește poetului o bucurie reținută, dar reală (prima strofă). Cea de a doua intervenție a poetului nu mai are caracterul interogativ al celei dintîi, ci tonalități grav-melancolice produse de conștiința scurgerii timpului și de sentimentul permanenței naturii: „Vreme trece, vreme vine, / Tu din tînăr precum ești / Tot mereu întinerești“. Adîncimea cugetării eminesciene se regăsește, însă, în ceea ce numeam *planul codrului,* în fapt, adevărata ipostază a *eului poetic* eminescian. Codrul se definește prin *atemporalitate* („Ia, eu fac ce fac *de mult*“; „Și mai fac ce fac *demult...*“; „... *de veacuri* / Stele-mi scînteie pe lacuri“), prin permanența în același perimetru și prin caracterul său neschimbător (... „Dar noi locului ne ținem, / Cum am fost așa rămînem“). Folosirea pluralului *noi* extinde observația poetului de la codrul singular la scara întregii naturi, terestre și cosmice: „Marea și cu rîurile / Lumea cu pustiurile, / Luna și cu soarele, / Codrul cu izvoarele“.

Replica finală pusă pe seama codrului conține două versuri ce dau, de fapt, substanță întregii poezii: „Numai omu-i schimbător, / Pe pămînt rătăcitor“. Aceste versuri exprimă adevărata și cea mai puternică manifestare a cugetării poetului; ele conferă poeziei caracterul de meditație filozofică, întrucît exprimă gînduri și atitudini despre una dintre cele mai grave probleme ale existenței, în general: relația dintre permanența naturii și vremelnicia, efemeritatea ființei umane.

Întrucît aceste constatări grave stîrnesc poetului o atitudine profund melancolică, meditația filozofică conține și elemente de elegie. *Revedere* este una dintre cele mai reprezentative din întreaga creație națională.

„Luceafărul“. „Floare albastră“. „Glossă“

Prof. ION DUNĂ
Liceul „Mihai Viteazul“, București

Luceafărul. În peisajul literar românesc, noutatea absolută a poeziei eminesciene constă în bogăția și adîncimea cugetării, în îndrăzneala de a cuprinde necuprinsul în versuri adeseori simple, dar atît de tulburătoare prin incantație orfică, prin percutanță ideatică, prin adevărul omenesc și intensitatea trăirilor. Mulți cititori avizați, chiar străini, precum francezul Alain Guillermou, au fost impresionați de modul în care un conținut filozofic a căpătat relief artistic prin intermediul versului de factură populară. Aceste îndrăzneli ale gîndirii poetice eminesciene se regăsesc în toată opera sa în manifestări dintre cele mai neașteptate, indiciu al unității personalității scriitoricești. În

Scanned with OKEN Scanner

poemul *Luceafărul* aspectul reflexiv este mai pronunțat și dispune de o figurație lirică spectaculoasă, în care fuzionează felurite modalități estetice și nuclee ideatice, într-o orchestrație cu numeroase voci, toate adunîndu-se impresionant în acel „țipăt" coral de la sfîrșit (G. Călinescu). Impulsul filozofic fundamental al poemului îl reprezintă înțelegerea ființei, a existentului ca un univers deschis, insuficient sieși, căutîndu-și complinirea, partea ce-i lipsește din acel întreg armonic la care aspiră. Mai simplu spus, ființa umană este imperfectă prin naștere, prin inconsistența și micimea ei originară *(Scrisoarea I)* și caută o ființă opusă ca principiu, cu care să se însoțească, întregindu-se. Această căutare se datorează *dorului nemărginit* (Kama, erosul), unei programări inițiale incognoscibile. Nostalgia contrariilor se manifestă pe scara întregii existențe *subdivine,* diferă doar forma și intensitatea ei. Pentru a-și dezvălui gîndirea sa despre existență, Eminescu inventează o poveste cu trei personaje prototipice — Cătălin(a), Hyperion și Demiurg —, imaginează o dragoste dintre o pămînteană și o ființă celestă (motiv cunoscut în antichitate, în poezia romantică europeană, dar și în folclorul românesc). Detaliile, succesiunea „întîmplărilor", interferența planurilor uranice și terestre trimit mereu la un alt sens, la acel nivel al filozofării învesmîntate în miraculoasa atmosferă de basm. Astfel, ființa terestră, ieșită din „umbra" castelului, se îndreaptă spre lumină. Este un proces firesc, un *dat,* ca și nostalgia înaltului, a departelui (Edgar Papu), resimțită de tînăra, deosebita fată contemplînd imensitatea mării și a bolții cerești. O nostalgie, cu sens contrar, coborîtor, va simți Luceafărul. Eminescu va găsi o simbolică și plastică expresie colocvială pentru a sugera tipul de experiență în care se va lăsa antrenat: „Îi cade dragă fata". Luceafărul o învăluie cuceritor cu lumina sa (= spiritul), pînă ce fata, învrednicită, îl va chema pe *dulcele Domn al nopții,* pe „al valurilor Domn" să-i *lumineze viața.* Această întîlnire dintre o pămînteancă și o ființă eternă (căci Hyperion este din „forma cea dintîi" a *logosului*, este o „veșnică minune") presupune o asemănare între sufletul individual și cel universal. Mai mult, *luceafărul mărilor,* așa cum apare în poezia postumă *Tat twam asi*, are rolul de a-i *mîntui* pe oameni, de a-i înălța din agitata existență, „din valul ce ne bîntuie".

Pentru ca, în visul fetei, să fie posibilă comunicarea, Luceafărul trebuie să coboare treptele existenței, să ia chip de tînăr frumos. Luceafărul, trăitor în *sferă,* simbol al nemărginirii, al înaltului, are însușirea de a ieși din propria condiție și de a-și schimba chipul, păstrîndu-și esența. Cele două ipostaze, de înger și de demon — ordinea metamorfozelor este inversă în basmul versificat *Fata în grădina de aur* — o neliniștesc pe Cătălina. Luceafărul îi pare străin, lipsit de viață și îi provoacă, alternativ, o senzație de îngheț, respectiv de combustie. Sînt senzații ale unei ființe comune, incapabile de a-și transcende limita și de a percepe esența celuilalt. Hyperion acceptă anularea condiției sale în schimbul unei intense *ore de iubire.* Ascensiunea lui, mergînd pînă la originile universului, pentru a obține dezlegarea de la Demiurg, se realizează în cîteva (șase) strofe magistrale, în care se observă o modernă percepere a relativității timpului și spațiului: „Și căi de mii de ani treceau / În tot atîtea clipe". Universul e infinit, paralel conceput, iar Luceafărul îl străbate cu o amețitoare viteză („Părea un fulger nentrerupt"), ca printr-un tunel al timpului, în sens invers, spre punctul spațial și temporal inițial. Viziunea poetică e grandioasă, deși poetul procedează concis. Dacă zborul e zugrăvit hiperbolic („Creșteau în cer a lui aripe", imagine structural înrudită cu aceea din versurile „În aer rumene văpăi / Se-ntind pe lumea-ntreagă"), în schimb imaginea universului e surprinsă cît se poate de laconic. Trei niveluri cosmologice se pot distinge: primul, al lumilor stelare (= galaxii): „Un cer de stele dedesupt, / Deasupra-i cer de stele"; celălalt, al luminilor generatoare de lumi, ultimul fiind

Scanned with OKEN Scanner

nivelul *neființei*, al *Principiului* care conține infinite virtualități, al veșnicului repaos, al absenței determinărilor („nu-i hotar"). Discursul Demiurgului, în versuri sentențioase, într-o tonalitate gravă, se referă la condiția omului (acesta e insignifiant, nestatornic, infidel, nefericit, prigonit de soartă, e trăitor în zodia întîmplătorului, a norocului) și la lipsa de temei a intenției Luceafărului, la imposibilitatea morții acestuia, întrucît legea nu îngăduie arbitrariul. În versiunea din *Almanahul societății social-literare „România Jună"*, unde a apărut prima dată (1883), Demiurgul îi oferă orice (înțelepciune, calități orfice etc.), cu excepția morții, ce ar echivala cu un dezechilibru cosmic.

Compozițional, partea a treia a poemului reprezintă corespondentul simbolic al întîlnirii și precipitatei înțelegeri amoroase dintre Cătălin și Cătălina, episod plastic al complacerii în dulce inerție și comună instinctualitate. Eminescu dă o memorabilă expresie frivolității, superficialității legate de simțuri, dar, într-o manieră genială, luminează și adîncurile divine din ființa umană, îndeobște ignorate, nebulos dezvăluite în momentele de grație ale gîndirii. (vezi Sf. Augustin: „în gîndire, acolo e chipul lui Dumnezeu. Iată de ce gîndirea nu poate fi înțeleasă nici de către ea însăși, întrucît e un chip al lui Dumnezeu").

Contradicțiile, poate și tragismul condiției umane, sînt surprinse de Eminescu în două strofe alăturate, dar atît de diferite prin vocabular, tonalitate ori ritm: „Și-i zise încet: — Încă de mic / Te cunoșteam pe tine, / Și guraliv și de nimic, / Te-ai potrivi cu mine... // Dar un luceafăr, răsărit / Din liniștea uitării, / Dă orizon nemărginit / Singurătății mării".

Luceafărul este și un poem al visului de înălțare, de înnobilare spirituală a omului. Din rațiuni obscure, omul își renegă predispoziția spiritualizatoare, melancolică. Dar uneori ea apare acolo unde nu te aștepți. De un asemenea vis ori imbold este cuprins, în ultima parte a poemului, chiar vulgarul Cătălin, care se adresează iubitei în acest fel „hyperionic": „Cu farmecul luminii reci / Gîndirile străbate-mi, / Revarsă liniște de veci / Pe noaptea mea de patemi". Așadar, prin intermediul iubirii, Cătălin reușește să înțeleagă dualitatea ființei sale și, mai mult, să presimtă fiorul cosmic ascuns în sine. E ceea ce afirma N. Steinhardt în *Jurnalul fericirii:* „Omul însuși e mister pentru că îl locuiește divinitatea".

Cătălina, „îmbătată de amor", îl zărește pe luceafăr pe cer și resimte același impuls al transcenderii, acum degradat, reflex al dorinței de a i se *lumina norocul* — nu viața, ca altădată —, pe orbita căruia gravitează asemenea tuturor oamenilor.

A treia invocare a fetei are încă un efect tulburător asupra Luceafărului, simbol al spiritului pur, al obiectivității contemplative. Hyperion își va păstra esența și *răceala*, specifică spiritului, nemaicoborînd din sfera sa în *cercul* limitat, *strîmt* al omului, condamnat să trăiască într-o existență comodă, ghidată de *noroc*. Prin esența sa, Hyperion nu se poate transfera în altă lume, fiind identic cu sine („Căci tu Hyperion rămîi / Oriunde-ai apune"), „consubstanțial" cu Dumnezeu (Petru Creția).

Luceafărul e simbolul geniului, al omului astral menit să constituie un reper luminos, o transcendere ipotetică, o sanctificare provizorie pentru omul obișnuit. El își asumă tragismul existenței și are mîndria acestei asumări, conștiința superiorității, dar păstrează și amintirea unei rătăciri. Rana abia vindecată justifică reproșul adresat femeii, *chip de lut*, care i-a înșelat așteptările. Dar dezamăgirea nu ia forma lamentării, ci a înțelegerii diferenței dintre cele două lumi: lumea ideii și lumea pasionalului, a accidentalului.

La Eminescu, tensiunea dintre aceste lumi se sublimează într-o dumnezeiască muzică a sferelor însoțind eteratele reprezentări despre noi înșine, cu toată micimea, neputința, dramele și năzuințele noastre, adeseori mîntuitoare.

Scanned with OKEN Scanner

Floare albastră. Publicată în revista *Convorbiri literare* din 1 apr. 1873, împreună cu *Înger şi demon, Floare albastră* aparţine poeziilor celor „mai puţin înţelese" şi aceasta „din cauza desăvîrşitei lor graţii" (Perpessicius). Aceeaşi predispoziţie romantică resuscită imaginarul poetic, în căutarea infinitului, a unei gingăşii în stare să atenueze durerea, nefericirea naturii umane. Spiritul sceptic, dezamăgit al tînărului poet nu refuză trăirea vieţii, chiar dacă ştie că viaţa este o iluzie, un *vis al morţii eterne,* cum va scrie în *Împărat şi proletar,* publicată un an mai tîrziu.

Poezie a regretului, a tînjirii după o iubire pierdută şi cu atît mai pregnant exprimată, *Floare albastră* dezvăluie, prin construcţia-i ingenioasă şi subtilă, dar şi naturală, minunile inefabile ale dragostei inocente, tinereşti într-o natură mirifică, sălbatică, neprihănită. Dragostea, ca trăire extatică, îşi dezvăluie însă omenescul alcătuirii ei, arătîndu-se a fi pieritoare, ca tot ce este omenesc. În acest fel înţeleasă, se poate dezlega şi enigma construcţiei poeziei, care se termină cu un vers aparent „ilogic", cum a părut multor comentatori *(„Totuşi* este trist în lume!"). Acest „totuşi" presupune o construcţie conjuncţională *(cu toate că, deşi),* care ar introduce o ipotetică propoziţie (= poezia însăşi) şi conţine împrejurarea ce ar putea împiedica nefericirea existenţei umane. Iubirea, atît de ingenuă şi ademenitoare, propusă de fată ca o soluţie a realizării fericirii prin mijloace simple („Nu căta în depărtare / Fericirea ta, iubite!"), se vădeşte iluzorie. Viaţa este vis, o iluzie a morţii. Dar iluzia aceasta, cît de scurtă ar fi, poate căpăta o vibraţie şi o pondere aparte prin iubire. De aceea, vraja iubirii merită surprinsă, sugerată măcar acum, cînd poetul nu ajunsese la ataraxia Luceafărului, nici la indiferenţa stoică din *Glossă.*

Poezia aparţine, ca şi *Luceafărul,* „liricii rolurilor" (T. Vianu), avînd două planuri ale enunţării, dispuse după o simetrie compoziţională ce ţine seama de o logică a sentimentului, dar şi de logica artistică a reliefării, realizată prin contrast. Din cele paisprezece catrene doar trei — al patrulea şi ultimele două — sînt scrise din perspectiva eului liric şi ele reprezintă un comentariu diferit conturat, în funcţie de evoluţia sentimentului de iubire. În aceste diferenţe de percepere a mesajului iubitei se ţes extraordinare intuiţii de psihologie simbolică. Poetul construieşte cu măiestrie cele patru secvenţe ale poeziei (acelaşi număr şi în compoziţia *Luceafărului!),* pe care le distinge prin lexic, tonalitate, timpuri verbale.

Prima secvenţă, cea a reproşului adresat de fată iubitului cu preocupări înalte, oarecum oculte, reprezintă o pitorească încercare de distragere, dar şi de captare a atenţiei. Atribuind fetei o mentalitate comună, prin rezistenţa manifestată faţă de interesele lui neobişnuite: magie, istorie veche, natură (Zoe Dumitrescu-Buşulenga), poetul o particularizează prin limbaj, colocvial, afectiv, dar şi elevat, metaforic. Nu o ipostază feminină umilă se construieşte, ci imaginea femeii tandre, genuin pragmatice, îngrijorate de zădărnicia preocupărilor iubitului, preocupări ce pot ameninţa dragostea, dar şi fericirea însăşi a bărbatului. Comentariul acestuia denotă aceeaşi ingenuitate (de care se contaminase), prin recunoaşterea echivocă şi în registru lingvistic sentimental a justeţii reproşului.

Secvenţa cea mai amplă este aceea a invitaţiei („Hai în codru cu verdeaţă") la dragoste într-un peisaj simbolic, maiestuos şi protector, conţinînd deopotrivă elemente masculine şi feminine, adică soliditate, înălţime *(stîncă),* lumină *(ochi, boltă),* dar şi mlădiere *(trestie)* şi abis *(prăpastie).* Comuniunea erotică se va putea împlini în această natură sugestiv erotizată şi întregitoare a fiinţei androginice, mai vădit exprimată în poezia *Dorinţa* (1876). Din perspectiva femeii se proiectează un ritual al dragostei, cu momentele şi gesturile-i reprezentative, surprinse într-o desfăşurare gradată, nuanţată.

Scanned with OKEN Scanner

Detaliile au semnificație psihologică și rezonanțe estetice. Nimic nu e pus la întîmplare. Prima și ultima strofă a înfățișării dragostei coincid, deosebindu-se în nuanțe. Dragostea începe cu rostirea, de către bărbat, a poveștilor, a *minciunilor* pe care femeia le ascultă cu încîntare, verificînd în glumă dragostea partenerului: „Eu pe-un fir de romaniță / Voi cerca de mă iubești". Nu ce spune bărbatul contează, ci muzica sufletului conținută în rostirea lui. Dacă ea tace, vorbind doar prin gesturi gingașe, naiv voluptuoase, în ultima strofă, la despărțire, la „al porții prag", *în întunecime* (imagini metaforice), ambii parteneri *vor vorbi* nepăsîndu-le de lume. Dragostea înseamnă depășirea timpului lumesc, istoric. Iar astrul care o tutelează, consfințindu-i transcenderea, e *luna nopții de vară*.

Dar pentru a ajunge aici, iubirea parcurge cîteva trepte, implicînd gesturi de eterată senzualitate, toate ademenitoare pentru bărbat. Femeia urmează o strategie de o strengărească voluptate, purcede la o irezistibilă „asediere" a celui aflat în expectativă. Și aici derularea versurilor respectă imaginarul antitetic specific romantismului. Astfel, unui amănunt vag impudic („Voi fi roșie ca mărul") i se găsește o vicleană explicație („de-a soarelui căldură"), pentru ca, apoi, să i se atenueze sugestia de senzualitate printr-un gest vaporos, de o încurajatoare intimitate serafică („Mi-oi desface de-aur părul, / Să-ți astup cu dînsul gura"). Treapta următoare vibrează de alte intenții, spuse într-o doară, cu o grație umoristică, la limita dintre joacă și voluptate. E multă feminitate aici: „De mi-i da o sărutare, / Nime-n lume n-a s-o știe...". Intimitatea sporește o dată cu ivirea lunii, care îi găsește îmbrățișați. Întoarcerea din locul *înalt* al dragostei (dragostea la Eminescu înseamnă, în multe poezii, spiritualizare) spre sat „în vale" reprezintă o coborîre din cerul înalt al iubirii; momentul conține supreme delicii ale intimității, favorizate de bolțile de frunze. Sărutările *dulci*, asemănate „florilor ascunse", sînt neprețuite, amețitoare. Atingerea produce mistice frisoane („Cînd pipăi un trup omenesc, scria Novalis, ating cerul"). Verbul la gerunziu, *apucînd*, slujește și el la crearea impresiei de abandon, de levitație pe care dragostea o degajă.

De la verbele viitorului din această parte, autorul introduce, în ultima secvență, enunțuri cu verbe la timpuri diferite, stîrnind contrarietate. Jocurile perspectivelor temporale, în succesiunea lor, ajută la descifrarea sensurilor, a atitudinilor lirice. La o lectură atentă se percepe o identificare a celor trei forme temporale (perfect compus, imperfect și prezent), care includ de fapt și viitorul din secțiunea anterioară. Trecutul e trăit cu intensitate în prezentul conștiinței, prezent ocupat de melancolia iubirii trecute, care nu putea să aibă, în fapt, altă desfășurare sau alt destin. Este un regret filozofic, al unui spirit ce știe să-și savureze iluziile. Între filozof și trăitor nu se creează o prăpastie, chiar dacă neantul (moartea) își trimite mesagerii. Tristețea și bucuria se împacă în bolțile de frunze ale imaginarului eminescian, smălțuit de lumina lunii, „doamna nopților și-a morții".

Glossă. Apărută în ediția Maiorescu din decembrie 1883, *Glosă* este o capodoperă în care sarcasmul necruțător se transmite prin versuri cu relief aforistic și rezonanță de litanie, de rostire gravă, oraculară. E regretabil faptul că autorii de manuale nu au menționat, măcar fragmentar sau cu titlu facultativ, variantele, din care rezultă o concepție complexă, mai suplă asupra vieții decît cea a *abuliei* (Ibrăileanu), a *pesimismului eterat* (Maiorescu), a *renunțării amare* (Alain Guillermou), a ataraxiei.

Poezie cu formă fixă, *Glossă* atestă virtuozitatea prozodică, performanța lui Eminescu de a se supune în chip natural rigorilor reclamate de versificație (măsură, ritm, număr de versuri, dispoziția lor etc.).

Scanned with OKEN Scanner

Înscrisă în chenarul timpului etern („Vreme trece, vreme vine"), dar care se pulverizează, se fărîmiţează permanent, antrenînd în curgerea lui şi omul, *Glossă* este una dintre cele mai glaciale meditaţii despre om. Tema poeziei nu este, desigur, nouă şi nu trebuie neapărat raportată la concepţia budistă, ci şi la concepţia creştină. Desigur, viaţa este vălul Mayei, este o iluzie, dar tot ea este *făcătura diavolului,* este vicleană ispitire. Buddha, yoghinii proclamau retragerea, practicarea unui regim ascetic, care să anihileze plăcerile, pasiunile generatoare de durere. Dar aceleiaşi austerităţi se supuneau şi călugării isihaşti din Orientul creştin.

Fără a-i atribui dimensiuni mistice de vreun fel, *Glossă* face elogiul înţelepciunii, constînd în retragerea definitivă din lume, spaţiu al deşertăciunii şi înşelăciunii, în adoptarea unei nepăsări sau indiferenţe totale faţă de orice ademenire. Soluţia împietririi nu l-a satisfăcut nici pe Eminescu, de vreme ce, în ultima variantă, detaşării faţă de lumea efemeră şi iluzorie îi găseşte şi o rezolvare spirituală: „Numai muzica din sfere / Izvorînd de sus, te cheamă... / În păcate şi-n părere / Nu spera şi nu ai teamă". Neaspirînd la măriri ori vanităţi, omul superior are ca reper şi suport cerul, raza (lumina, spiritul): „Crează toţi ce vor să crează / Treacă falnic cine-o trece / Tu te-ndreaptă dup-o rază / Şi rămîi senin şi rece".

Revenind la poezia cunoscută, atragem atenţia că în general strofele conţin două feluri de enunţuri: unele cu caracter general, de observaţie filozofică, morală, iar altele cu caracter practic, un fel de recomandare, un ghid de conduită. În prima strofă apar toate motivele, dezvoltate în cele opt strofe. Aceste motive sînt: motivul trecerii timpului, al curgerii lui neistovite; al neschimbării lumii; al necesităţii interogaţiei, meditaţiei; al absenţei sentimentului (pasiunii); al vieţii ca iluzie, ca *val;* al ispitirii lumii şi al răcelii, al nepăsării cu care să răspunzi acestei tentaţii.

Marcat de dezamăgire, înţeleptul ecleziast, din perspectiva căruia pare a fi scrisă poezia, dezvăluie deşertăciunea lumii, văzută acum ca ameţitoare sursă de mesaje. Omul trebuie să se izoleze, să se adîncească în sine pentru a se putea cunoaşte.

Prin intermediul unei metafore concretizatoare izbutite („Nici încline a ei limbă / Rece cumpăn-a gîndirii") se recomandă instalarea în esenţialitate; de aceea gîndirea nu trebuie să se ocupe de accidental (ceea ce ţine de *clipă),* dintr-o iluzorie nevoie de fericire. Înţeleptul nu poate fi ademenit de aparenţe. Imaginea lumii ca teatru, în care oamenii-personaje sînt ipocriţi, implică aceeaşi perspectivă a detaşării.

Pentru înţelept există un singur timp, cel al prezentului, care include trecutul şi viitorul. Existenţa e ciclică. În lume nimic nu s-a schimbat, viaţa îşi urmează cursul. Esenţa este aceeaşi ca şi rolurile, doar decorurile şi actorii se schimbă. Omul reflexiv va învăţa din decepţii, din amăgiri, nepermiţîndu-şi să se lase impresionat de spectacolul vieţii.

De aceea este exclusă orice dorinţă de succes, de impunere pe plan social. În această competiţie detestabilă, care presupune complicitate, va fi depăşit de *mişei,* de *nătărăi.* Plastică este exprimarea colocvială, cu conţinut vitriolant, din versurile: „Nu spera cînd vezi *mişeii / La izbîndă făcînd punte".* Oamenii imorali, lipsiţi de inteligenţă, dar vicleni şi solidari, sînt lacomi de succese sociale, ştiind să elimine valoarea. Se subînţelege, şi din ton, că înţeleptul nu poate accepta compania acestora.

Lumea înseamnă un spaţiu al momirii cu tot felul de plăceri şi efemere frumuseţi care antrenează în fapt *pieirea,* sugestiv exprimată prin „vîrteje". Înţeleptul nu trebuie să se lase prins în *mrejele* (capcanele) lumii, cît ar fi ele de strălucitoare. Să ne amintim de eşecul lui Florin din basmul *Fata în grădina de aur.* El nu poate ajunge la palatul în

Scanned with OKEN Scanner

care era închisă fata de împărat decît după ce, la a treia înțelegere, își *astupă urechile* în valea disperării, indiciu al maturizării spirituale. Orice s-ar întîmpla în lumea fenomenală, înțeleptul va rămînea nepăsător, netulburat. Nici ponegrirea acestei lumi lipsite de caracter, nici succesul unora n-au cum să-l impresioneze pe înțelept.

Glossă este expresia gnomică a unei amărăciuni superioare, a glacialității, a spiritului suficient sieși.

„Scrisoarea I". „Scrisoarea III"

Prof. ȘTEFAN BADEA
Liceul Teoretic, Măneciu, jud. Prahova

Finalitatea unei opere de artă, în speță a unei poezii, vizează crearea emoției estetice, care — spunea pe bună dreptate T. Maiorescu — „face pe omul stăpînit de ea [...] să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale". Studiul literaturii în școală urmărește facilitarea, analiza emoției estetice și, în consecință, potențarea ei. Toate acestea sînt de neconceput în afara unui contact direct cu opera literară.

Există, în mare, patru niveluri de receptare a unei poezii. La *primul nivel* se plasează cel care nu cunoaște limba în care este scrisă poezia. Dacă textul este ascultat, acesta își va da seama că se află în fața unui poem după anumite mărci: eufonie, ritm, rimă, cezură etc. Dacă textul este citit, identificarea este posibilă datorită așezării în pagină. *Nivelul al doilea* este acela al cititorului neinstruit sau cu o pregătire precară, cu o educație estetică minimă și cu o sensibilitate poetică obișnuită. La *nivelul al treilea* se plasează cititorul care a trecut prin școală, care are o experiență a lecturilor poetice și cunoștințe teoretice în domeniul artei literare. În sfîrșit, la *al patrulea nivel* de receptare se află specialistul. Dacă acestuia nu-i este permis să se coboare la un nivel inferior, nimic nu-l împiedică pe un absolvent de liceu să depășească cel de-al treilea nivel. Și el chiar îl depășește atunci cînd intenționează să aibă o pregătire profesională în domeniul limbii și literaturii. Vom urmări cele două poeme eminesciene, pe rînd sau împreună, din perspectiva primelor trei categorii de receptori.

Primul nivel. La receptarea orală a poeziilor în discuție putem sesiza că:

— ne aflăm în prezența unor texte ample, ale căror versuri sînt lungi și se sfîrșesc, două cîte două, cu același grup de sunete;

— aproximativ jumătatea fiecărui vers este marcată de o pauză, astfel încît, auditiv, versurile pot părea scurte, iar atunci identitatea sunetelor finale va fi sesizată doar la versurile pare;

— uneori, un cuvînt se repetă nemijlocit sau la intervale foarte mici.

Al doilea nivel. Este (sau ar trebui să fie) nivelul minim de situare a oricărui vorbitor pentru care limba română este limbă maternă. Dacă la nivelul anterior textul poetic era receptat doar în forma sa (și chiar așa, receptarea era aproximativă), la cel discutat acum, cititorii vor sesiza structura poemelor, problematica lor, fondul de idei și sentimente cărora artistul le-a dat expresie poetică și va putea trăi emoții estetice variind, ca intensitate și bogăție, în funcție de sensibilitatea fiecăruia.

Scrisoarea I. În ceea ce privește *Scrisoarea I,* apărută în *Convorbiri literare* din 1 februarie 1881, observăm că este structurată în șase părți, inegale ca întindere, urmînd o gradație ascendentă a sentimentelor; compoziția este perfect rotundă prin întoarcerea finală în punctul de pornire, la motivul inițial. Acest amplu poem privește, cu superioritatea și detașarea artistului excepțional înzestrat, soarta lumii și a omului de geniu, iar, în legătură cu acesta din urmă, destinul său și, adiacent, prin prezentarea preocupărilor sale, destinul universului. În prima parte, alcătuită din doar șase versuri, poetul își mărturisește predispoziția spre meditație. În această secvență este folosită explicit persoana I singular („Cînd cu gene ostenite sara *suflu*-n lumînare"), pentru ca imediat să se treacă la o depersonalizare, la substituirea eului propriu cu eul anonim

Scanned with OKEN Scanner

(„Căci perdelele-ntr-o parte cînd le *dai*"), asigurînd gîndurilor şi sentimentelor care urmează o generalitate maximă şi obiectivitatea care să le confere calitatea de adevăruri. În finalul poemei vom regăsi persoana I, dar la plural: artistul ştie că ne-a făcut să-i împărtăşim gîndurile, ideile şi sentimentele: „Cum revarsă luna plină liniştita ei splendoare! / Şi din noaptea amintirii mii de doruri ca *ne* scoate; / Amorţită li-i durerea, le *simţim* ca-n vis pe toate".

Care sînt gîndurile, ideile şi sentimentele poetului ieşit din trăirea nemijlocită şi intrat, sub vraja strălucirii astrului nocturn, în timpul amintirii imemoriale? Artistul nu se poate opri să nu mediteze la faptul că astrul selenar a fost şi este martorul tăcut al splendorilor lumii *(codri, valuri, ţărmuri, cetăţi)*, dar şi al unei omeniri pestriţe, măcinate de ambiţii, de orgolii, de o zbatere continuă printre zădărnicii, indiferent că este vorba de „un rege ce-mpînzeşte globu-n planuri pe un veac" sau de săracul care abia cugetă la ziua de mîine; toţi sînt uniţi şi nivelaţi în final de acelaşi destin, tutelat de raza lunii şi de „geniul morţii". În fond, „La acelaşi şir de patimi deopotrivă fiind robi, / Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi!".

Pe acest fundal, se detaşează, totuşi, figura „bătrînului dascăl", singurul rupt de zbaterea comună, ba chiar de propria-i persoană, contrastînd puternic şi esenţial cu toţi ceilalţi. Urmărindu-i preocupările şi gîndurile, din perspectiva acelui „calcul fără capăt" pe care îl face, poetul ne dezvăluie tainele naşterii şi extincţiei universului. Atît măreţia planului divin, cît şi teribilul sfîrşit al cosmosului încifrat în acelaşi plan rămîn străine omului comun, care continuă să facă „pe pămîntul nostru muşunoaie de furnici". Nimicnicia fizică şi morală a omenirii ni se dezvăluie astfel ca laitmotiv al poemului. Chiar soarta bătrînului dascăl stă sub semnul deşertăciunii generale. Măreţia şi gloria lui se izbesc de opacitatea şi vulgaritatea posterităţii şi stau sub blestemul morţii.

Finalul poemului revine invocator la martorul impasibil al destinului lumii şi al nostru, uniţi de o dezbinare artificială din perspectiva unei sorţi care ne-a condamnat la deşertăciune şi la neființă, ca stări implacabile ale universului. În fond, „e vis al neființei universul cel himeric".

Scrisoarea III. Structura acesteia este sesizată cu mai multă uşurinţă, dat fiind că părţile alcătuitoare sînt mai pregnant delimitate. Prima evocă un trecut legendar, la propriu, acela otoman, care intră în atingere cu propriul nostru trecut, legendar la modul figurat. Evocarea este făcută pe un ton apoteotic, perfect consonant cu faptele glorioase ale strămoşilor. Cea de a doua parte reprezintă expresia vehementă faţă de un prezent care nu numai că a rupt orice punte cu gloria şi demnitatea trecutului naţional, dar prin demagogie, prin interese meschine, prin micime sufletească, prin absolut tot, este o *ocară* la adresa „gloriei neamului nostru". Această a doua parte a poemului constituie o virulentă satiră, un pamflet poetic necruţător, poate cel mai frumos (dacă termenul ne este permis) realizat în literatura română.

Prima parte, împletire genială de epic, liric şi dramatic, începe cu evocarea plastic-simbolică a visului profetic de mărire al primului sultan, domnitor „peste vreo limbă / Ce cu-a turmelor păşune a ei patrie şi-o schimbă", continuă cu ascensiunea imperiului, care confirmă corectitudinea descifrării simbolisticii visului, într-o secvenţă extrem de concentrată şi de sugestivă pentru implacabilitatea procesului şi destinului istoric. Sîntem, în continuare, martorii invaziei otomane în Ţara Românească şi ai confruntării

Scanned with OKEN Scanner

verbale dintre cei doi comandanți de oști, iar apoi ai încleștării războinice, încheiate cu victoria românilor și alungarea cotropitorilor.

O secvență lirică prin excelență surprinde momentul *așezării oștii* sub *nimbul* „de biruință" al soarelui apunînd. La lumina parcă a altei luni decît cea din visul primului sultan, „unul dintre fiii falnicului domn" îi așterne dragei sale, în metru popular – neașteptat în context, dar perfect adaptat momentului – gînduri care adună laolaltă pacea armelor și a firii, ecourile luptei și ale biruinței, toate învăluite deopotrivă în dragostea sa și în credința în Hristos. Este un moment de liniștire și de împăcare, de înălțare sufletească din alt timp, ireale parcă din perspectiva „veacului nostru" plin de *saltimbanci* și de *irozi*.

Acest veac și aceste caricaturi vor fi biciuite nemilos în partea a doua, care opune patriotismului falsa iubire de țară, sacrificiului pentru patrie sacrificarea patriei. Rechizitoriul necruțător culminează cu invocarea figurii legendare a justițiarului Vlad Țepeș, singurul care ar putea stîrpi demagogia, perversiunea și minciuna, trădarea idealurilor naționale, a limbii și obiceiurilor, maimuțărirea *gloriei neamului nostru*.

Deși inegale ca întindere (194 de versuri prima parte, față de 88 partea a doua), nu e greu de sesizat că tocmai partea a doua, care dă expresie sentimentului de indignare întreținut de prezentul decăzut, a generat poemul. Pe un spațiu restrîns, mînia nu este deloc reținută, reproșurile și invectivele se rostogolesc precipitat, dar cu o artă a gradației care face dezgustul și condamnarea definitive și categorice.

Al treilea nivel presupune cunoștințe temeinice din domeniile lingvisticii, stilisticii, poeticii, istoriei literare, criticii etc. Aceste cunoștințe permit încadrarea poeziilor respective în ansamblul operei scriitorului și al literaturii naționale și universale, stabilirea izvoarelor, înțelegerea viziunii din perspectiva căreia este abordată tema, sesizarea convergenței procedeelor artistice etc. Numai în urma unui studiu sistematic, cititorii vor ști, bunăoară, că poeziile care ne-au prilejuit prezentele observații fac parte dintr-un ciclu a cărui unitate este determinată de tensiunea interioară, aceeași de-a lungul celor cinci scrisori. Există mărci formale ale acestei unități, cum ar fi folosirea versului alexandrin, versul clasic, alături de hexametrul latin (fie opt trohei, fie șapte și o silabă finală accentuată), rima feminină alternînd cu cea masculină; structura metrică este astfel adecvată conținutului poeziilor, oricare ar fi registrul: evocator, narativ-descriptiv, filozofic, poetic, satiric, nostalgic ori pamfletar. Au o întindere aproape egală. Însuși titlul comun de *Scrisori* (în *Convorbiri literare* și în ediția princeps a lui Maiorescu din 1883 au apărut cu titlul *Satire)* este relevant în sensul unității ciclului. Dar există asemănări mai adînci, de structură interioară.

Deși modelele lor sînt clasice, și încă ilustre (Horațiu, Juvenal, Boileau), *Scrisorile* sînt gîndite și structurate romantic, fiind construite pe cîte o antiteză fundamentală și radicală, care le generează și le definește pe fiecare în parte: în *Scrisoarea I*, dubla antiteză între deșertăciunea lumii și atotputernicia morții, dintre puterea geniului și soarta lui în lume și în timp; în *Scrisoarea III*, antiteza între gloria veacurilor trecute, animate de un sincer și curat patriotism, și corupția și grotescul timpului prezent. Nu trebuie să se înțeleagă însă că poemele ce alcătuiesc ciclul sînt gîndite și construite după o schemă invariabilă. În timp ce *Scrisoarea I* este structurată simfonic, prin reluarea și amplificarea temei, pînă la revenirea finală la motivul și imaginile de început, în *Scrisoarea III* procedeul antitezei este speculat pînă la ultimele sale consecințe. Fără a intra în amănunte, vom prezenta nivelurile la care operează antiteza și categoriile acesteia:

Scanned with OKEN Scanner

(a) nivelul *conținutului:* pe plan temporal (istoric): trecut / prezent; pe plan psihic-comportamental: vis / realitate; trufie / modestie; vitejie / fanfaronadă; interes național / interes personal; pe plan etic: moral / imoral; pe plan existențial: pace / război; apărători ai credinței și ai țării / atei și trădători ai interesului național;

(b) nivelul *expresiei:* în planul conotațiilor: „cronicarii și rapsozii" / „saltimbancii și irozii"; „eroii" / „nerózii"; în planul simbolic: „cruce" / „semilună"; „coroană" / „ramură de spini"; „codru" / „corturi"; în planul metaforic: „păduri de lănci și săbii" / „uraganul ridicat de semilună"; în planul registrelor stilistice: solemn-eroic / ironic-sarcastic.

Revenind la unitatea întregului ciclu, ceea ce unește, în particular, *Scrisoarea I* și *Scrisoarea III* este tema timpului — cosmic în cazul celei dintîi, care se transformă, o dată cu închegarea universului, în timp istoric, involuînd spre extincția cosmosului, cînd „timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie", și istoric, în *Scrisoarea III,* marcînd o degradare a societății românești în manifestările sale umane, politice, morale. Dar paralelismele între cele două poeme pot merge mai departe. În *Scrisoarea I,* motivul lunii, de exemplu, motiv central, este unul de sorginte livresc-conceptuală. Schopenhauer se întreabă, în *Viața ca voință și reprezentare:* „De ce vederea lunii pline are o influență așa de binefăcătoare, odihnitoare și liniștitoare? [...] Luna e măreață, adică ne dispune la măreție, căci ea, fără raport cu noi, veșnic străină de frămîntarea de pe pămînt, trece și vede totul, dar la nimic nu ia parte" etc. Același motiv, în *Scrisoarea III,* de sorginte mitic-poetică, deși nu mai este central, nu e mai puțin important, mai ales datorită reapariției lui, în finalul părții întîi, într-o ipostază nouă, aducînd liniște peste viteaza oaste. De data aceasta pare a fi devenit o imagine astrală a iubitei fiului de domn; nu cred că e întîmplătoare metafora *doamna mărilor și-a nopții,* care încheie secvența peisajului cosmic apoteotic și revenirea termenului propriu *domn* la începutul momentului liric următor.

Din altă perspectivă, cunoștințele teoretice transformă impresia că ne aflăm în fața unor poeme perfect realizate stilistic-poetic în convingere absolut justificată; polifonia procedeelor artistice converge spre susținerea fondului de idei și sentimente. Varietatea, bogăția și stăpînirea acestora sînt excepționale. Ilustrăm afirmația din urmă cu cîteva exemple de repetiții. Întîlnim, în cele două *Scrisori,* aproape toate tipurile de repetiții: *fonologică* (aliterația): „Lună tu, stăpîn-a mării, pe a *l*umii bo*l*tă *l*uneci"; „*Vij*iind ca *vij*elia și ca *pl*esnetul de *pl*oaie..."; *lexicală:* „Care *vine, vine, vine...*" *(epizeuxis* = reluarea unui cuvînt fără o topică specifică); „Într-un calcul fără capăt tot *socoate* și *socoate*" *(epanalepsă* = reluarea unui cuvînt sau grup de cuvinte întreruptă de un alt cuvînt sau grup de cuvinte); „*Cînd* nu *s-ascundea* nimica, deși tot era *ascuns... / Cînd pătruns* de sine însuși odihnea cel *nepătruns*"; „... iară ție *dușman* este, / *Dușmănit* vei fi de toate..."; „Umbra celor *nefăcute* nu-ncepuse-a se *desface*" *(anaforă* = repetarea unui cuvînt sau grup de cuvinte la începutul unei unități sintactice; *parigmenon* = reluarea unor termeni cu aceeași rădăcină); „Împărați [...] / Au venit și-n țara noastră de-au cerut *pămînt și apă* — [...] Se făcură toți *o apă și-un pămînt*" (repetiție *gramaticală)* etc.

Repetițiile au un rol important în sugerarea ascensiunii rapide a imperiului otoman (în timp și spațiu): „Visul său se-nfiripează și se-ntinde vultureşte, / *An cu an* împărăția tot mai largă se sporește, / Iară flamura cea verde se înalță *an cu an, / Neam cu neam* urmîndu-i zborul și *sultan după sultan.* / Astfel *țară după țară* drum de glorie-i deschid... / Pîn-în Dunăre ajunge furtunosul Baiazid...".

Scanned with OKEN Scanner

Concluzie. Am încercat un comentariu al celor două *Scrisori* din punct de vedere al finalității poeziei ca operă de artă. Primul nivel de receptare poate fi desemnat prin cifra zero. La cel de al doilea nivel, emoția estetică este prezentă într-un mod ingenuu, ceea ce nu înseamnă că nu este puternică. Dimpotrivă, gradul ei poate fi foarte ridicat, dacă sensibilitatea înnăscută a cititorului depășește media. Cînd această sensibilitate este dublată de pregătire, de contactul permanent cu *poezia,* ca în cazul ideal al celui de al treilea nivel al receptării, atunci se întîmplă minunea contopirii parțiale cu poezia. O contopire totală este o iluzie chiar și pentru cei ce se plasează la cel de al patrulea nivel (neluat în discuție), cu excepția celor care, ei înșiși, sînt poeți.

Proza filozofică și fantastică

Prof. ION DUNĂ
Liceul „Mihai Viteazul", București

Scriitorii romantici descoperă teritorii inedite ale imaginarului și din bucuria spiritului de a se manifesta nestingherit, pe măsura profunzimii și bogăției acestei sensibilități, de acum descătușate de tirania rațiunii. Căutînd neobișnuitul, straniul, interesat de mit, de timpurile îndepărtate, scriitorul romantic recurge la vis ori la basm, modalități literare menite să dezvăluie esențele fără a periclita libertatea de gîndire, frecvent invocată. Tărîmul fantasticului îi va stîrni imaginația atît prin noutatea temei, cît și prin natura acestuia. Căci orice depășește terestrul, prozaicul, normalul intră în sfera de interes a romanticului. Cunoscător al romantismului german, al folclorului românesc, al mitologiei, Eminescu valorifică literar, în poezie, proză și dramaturgie, acest spațiu al mitului și visului, fabulos prin bogăția de idei, excelent stimul pentru gîndirea lui, riguroasă și visătoare în același timp. Însă chiar în proza circumscrisă fantasticului nu lipsesc detaliile realiste, unele pitorești, imaginile metaforice, observația filozofică ori psihologică, însemnările ironice. Îndeajuns de complexă, proza fantastică eminesciană, atît antumele *(Făt-Frumos din lacrimă, Sărmanul Dionis),* cît și postumele *(Avatarii faraonului Tlà, Archaeus, Moartea lui Ioan Vestimie),* fără a avea valoarea poeziei — Perpessicius susținea contrariul — are merite excepționale în istoria prozei românești. Pentru întîia oară se creează la noi asemenea lumi imaginare, transcendentale, în care să fie posibilă aventura cunoașterii. Indiferent de aspectul fantasticului eminescian — folcloric, magico-oniric sau umoristic-macabru —, pretutindeni te întîmpină o problematică ontologică, o dezvăluire a condiției umane. În concepția scriitorului, condiția omului se definește cel mai bine în manifestarea lui fundamentală, care este dragostea. Surprinzător, dar motivîndu-se într-o operă cu o coerență profundă, toate prozele fantastice eminesciene se raportează, cu mijloace epice diferite, la iubire.

Eroul basmului *Făt-Frumos din lacrimă* este un fiu de împărat, născut simbolic din lacrima icoanei Maicii Domnului, la care se rugase cu fervoare împărăteasa, de atîta vreme dornică de a fi mamă. Ca orice tînăr năzdrăvan, viteaz, va purcede în lume, cu intenția de a distruge oștile împăratului cu care tatăl său se dușmănea. Ajuns la palatul împăratului rival, protagonistul își va schimba gîndurile. Împăratul este iubitor de desfătări, dornic de prietenie, dar mîhnit din cauza Mamei-pădurilor, simbol al cruzimii, al uscăciunii, al neantului. Făt-Frumos va porni pe adevăratul drum al inițierii și

Scanned with OKEN Scanner

consacrării sale spirituale. Urmărind să distrugă principiul răului, Făt-Frumos slujește viața, dragostea. Ideea extraordinară a basmului este aceea că omul, dăruit dragostei, poate curma ori domina răul, numai cunoscîndu-l, știindu-i șiretlicurile. Mai mult, răul însuși, în ciuda universalității lui, este vulnerabil și presupune în sine germenii propriei anihilări. Astfel, Mama-pădurilor, Genarul și baba, stăpîna celor șapte iepe năzdrăvane, au cîte o fată frumoasă care îl vor ajuta pe flăcău, dezvăluindu-i secretul puterii părinților lor. Mesajul acestui basm, al cărui înțeles complex nu poate fi cuprins într-o prezentare generală succintă, se circumscrie învățăturii hristice: nu ura, ci dragostea este ziditoare. Împlinirea prin dragoste față de femei, slujirea prietenului îl înnobilează pe om, îl apropie de Dumnezeu, a cărui veghere nu încetează niciodată: vezi episodul celei de a doua nașteri a lui Făt-Frumos, după ce a fost ucis de Genar.

Semnificația nuvelei *Sămănatul Dionis* a fost corect surprinsă de Ioana Em. Petrescu într-un substanțial studiu din 1978, republicat în colecția „Eminesciana" a Editurii Junimea în 1994: „Structurate oniric, marcate printr-un cromatism polarizat simbolic, aventurile fantastice din *Sămănatul Dionis* sînt astfel aventuri ale gîndirii, care-și experimentează posibilitățile și limitele, apelînd la magie ca la un mijloc de a re-acorda visul individual cu visul cosmic, dar sfîrșind prin a descoperi, ca singur univers compensativ accesibil, cel al iubirii". De altfel explicația refugiului în trecut, a călătoriei în lună – spațiu paradisiac, grandios și muzical –, o constituie impulsul erotic al tînărului hipersensibil, interiorizat, inapt de a-și împărtăși dragostea. Elanul erotic își găsește compensația în planul magiei și al visului, prin intermediul căruia tînărul Dionis, frustrat social, își va satisface aspirațiile. El va experimenta ideea că lumea este „visul sufletului nostru", că sufletul poate să migreze, dacă deține secretul magiei, în orice spațiu și timp. O problematică similară propune începutul marelui poem *Memento mori*. Numai că, aici, poetul are acces în *templul nemuririi* datorită basmului, identificat metaforic cu o strajă a *timpului,* care îi oferă cheile cunoașterii absolute. Retragerea în lumea închipuirii, a basmului este motivată prin imposibilitatea curmării răului din lume. Și în nuvelă, pămîntul este spațiul urii, al nefericirii, iar transformarea lui într-un mărgăritar, într-un *humuz*[1] aninat de salba iubitei care îl va însoți în călătoria lunară, trădează o intenție purificatoare. După trezirea din vis, Dionis are curajul să-i scrie iubitei o scrisoare în care-i dezvăluie martiriul dragostei voluptuoase, în final împlinită.

Teoria metempsihozei, a întrupărilor succesive ale sufletului, se aplică lămurit în nuvela *[Avatarii faraonului Tlà]*, publicată întîia oară (în 1932) și cercetată de G. Călinescu. Titlul, așa cum a demonstrat indianca Amita Bhose, este nepotrivit, deoarece *avatar* înseamnă încarnarea zeilor într-o formă pămîntească, nu reîncarnarea unui suflet uman, așa cum apare în această operă, sau, mai tîrziu, în romanul *Adam și Eva* al lui L. Rebreanu. Întruchipările regelui egiptean Tlà – cerșetorul Balthazar din Sevilla, marchizul Alvarez, de fapt un „dublu", o sosie a marchizului adevărat, și Angelo, adept al trăirii erotice pasionale, demonice, după ce parcurgese un stagiu de misoginism – confirmă concepția filozofică a scriitorului Eminescu referitoare la nefericirea omului, la răutatea lui funciară, la fericirea iluzorie. Balthazar, devenit, imediat după moarte, un bogat marchiz, are posibilitatea de a constata ipocrizia, micimea oamenilor în fața

1 Mărgele de sticlă imitînd mărgăritarul (DEX).

Scanned with OKEN Scanner

puterii aurului, cu care poți cumpăra orice: iubire, prietenie, renume. Cititorul este prevenit, încă de la începuturile nuvelei, în legătură cu esența adevărată a omului. Cînd, înainte de moarte, regele Tlà o convoacă magic pe Isis, care deține adevărul absolut, află că omul este o formă „prin care pulberea trece", este o *umbră* (dar nu în sensul de „ființă veșnică", așa cum consideră maistrul Ruben, profesorul lui Dan-Dionis).

Înrudită cu *Sărmanul Dionis*, dar și cu *[Avatarii...]* este schița *Archaeus*, exercițiu epic în registru umoristic, în care se dezvăluie concepția despre relativitatea reprezentării, a perceperii umane, despre existența *spiritului universal* și în care se recunoaște fascinația poveștilor (în povești trăiește Archaeus = spiritul universului). Omul este locul unde spiritul universului se întrupează, în încercarea lui, etern eșuată, de a cîștiga cerul. Sau, cum spectaculos se exprimă ciudatul bătrîn, un inițiat, un demon: „Oamenii sînt probleme ce și le pune spiritul universului, viețile lor — încercări de dezlegare".

Mai aproape de fantasticul literar propriu-zis este *[Moartea lui Ioan Vestimie]*, în care personajul este un umil funcționar, probabil suferind cardiac, lovit pe neașteptate de amnezie, semnul morții iminente. Autorul concepe, cu un ingenios umor macabru, cîteva scene în care moartea e văzută ca un somn cu vise compensatorii. Acum personajul are ocazia de a fi iubit de prințesa B., „una din frumusețile marelui oraș". Se creează, cu bună știință, echivocuri pentru a se marca mai multe momente ale morții: agonia, văzută ca o stare de ușurare, priveghiul prietenilor (jucători de cărți!), scoaterea mortului din casă, a treia zi, și întoarcerea acestuia ca strigoi.

„Sărmanul Dionis"

CLAUDIU F. ARIEȘAN
Universitatea din Timișoara

Ca mai toate capodoperele ce-și devansează epoca, *Sărmanul Dionis* a generat interpretări diverse și aprige dispute, cu blamări nuanțate și elogii entuziasmate. Această fertilitate exegetică probează convingător excelența și perenitatea sa esențială.

Citită întîi la Junimea pe 1 sept. 1872, scrierea a fost primită de „caracudă" „de Pogor și de Maiorescu însuși cu reticențe majore. *Amintirile* modestului G. Panu fac un formidabil caz de extravaganța părelnică, de stîngăcia și falimentul artistic al compoziției — întîmpinate cu plictiseală reală ori afectată, cu înfiorări de respingere factologică și estetică, încununate de „semnalizări" avizate zeflemist și chiar ieșiri profund jignitoare pentru marea sensibilitate a poetului.

În realitate, și astăzi impedimentele unei receptări corespunzătoare a acestui text sînt aceleași: carențe în cultura spiritual-filozofică și educație estetică deficitară. Recapitulînd sumar și actualizînd răspunsuri la acuzele inițiale venite din felurite părți (P. Grădișteanu, N. Xenopol, Aron Densușianu, Anghel Demetriescu ș.a.), propunem o schiță descriptivă sumară, pe niveluri majore, dar mai ales năzuim să dăm un răspuns care să explice interesul pasionat al tinerelor generații de cercetători literari pentru proza eminesciană de inspirație fantastică și predilecția tocmai pentru această nuvelă.

(I) Redactată la Viena în perioada uriașelor acumulări intelectuale, scrierea l-a surprins neplăcut și pe I. Slavici, auditor în avanpremieră, prin bizarerie și exces de

filozofic — în fond principalul motiv de reprehensiune de-a lungul vremii. Într-adevăr, istoria solitarului „metafizic" Dionis, inadaptabil și predestinat romantic, care întreprinde o călătorie palingenezică[1] prin timp și spații, este impregnată din primele rînduri cu teze, formulări și divagații filozofice descurajatoare pentru orice neofit. Deja prologul comentînd pe îndelete apriorismul kantian e derutant pentru un orizont de așteptare deprins cu epicul pur și regulile sale. Iar acesta e doar începutul fiindcă — a demonstrat G. Călinescu — „Eminescu pornește de la Kant, însă construiește în spirit schopenhauerian" un prototip regăsit sub numele de Zoroastru-Dan-Dionis, „modalități ale unei substanțe în actul de a se realiza veșnic" — un archaeu cu alte cuvinte. Nici cu aceasta însă izvoarele filozofice nu se epuizează: panteismul spiritualist de aici e asemănător și cu ideile lui Spinoza și cu idealismul lui Fichte, iar „poetul descrie archeii în stilul în care Leibniz își definește monadele" *(Opera lui Mihai Eminescu).*

Încă din 1909 H. Sanielevici apropia definitiv cugetarea eminesciană și de idealismul magic al romanticilor germani (Novalis, Tieck, Chamisso, Hoffmann) și francezi (Lamartine, T. Gautier — citat în finalul nuvelei cu o scrisoare către Gérard de Nerval). Conceptul de *archaeu* cu sensurile sale speciale de „natură vizionară" și „singura realitate pe lume" a permis și asocierea altor nume: Paracelsus cu misticismul său naturalistic și J. B. Van Helmont, cel tălmăcit și de Dimitrie Cantemir. Teoria prezentului veșnic duce cu gîndul la Petrarca, rezumînd cap. XI din *Confesiunile* Sf. Augustin, autor frecvent consultat și de Schopenhauer (G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu).*

Nu putem apoi omite motivul „viața este vis", tipic romantic și consacrat în piesa *La vida es sueño* de Calderón de la Barca — ce formează miezul motrice al nuvelei; nici parabolica ipostază a „lumii ca teatru", dragă „divinului brit Shakespeare" printre atîția alții. Se pot adăuga, în fine, cu acoperire în semantica textului, alte mari nume din filozofia universală: Platon, Aristotel, Hegel, Schelling ș.a.

Prea multă filozofie strică atunci cînd apasă țesătura literară cu riscul de a o rupe, susțin unanim acuzatorii. Așa ar fi fost, dacă meditația se dovedea exterioară și nu organic asimilată de genialitatea creatoare, dacă informația ar fi fost preluată ca atare din antologii filozofice, mimînd erudiția și căutînd poza savantă. Dimpotrivă, la autorul *Glossei,* conceptele gîndirii universale se armonizează spontan ca într-o „conștiință mai bună", cum o numea C. Noica — universalistul convertit definitiv la românism originar tocmai de întîlnirea miraculoasă cu „omul deplin al culturii noastre". Cum intuiește același profund analist al ființei, „nu mai importă aici precedentul unui Paracelsus, Van Helmont sau eventual Iacob Boehme, oricît de interesant ar fi pentru istoricul literar să vadă de unde a luat Eminescu mitul. Ca și în *Sămanul Dionis,* unde pînă la urmă nu mai erau în joc nici Kant, nici Schopenhauer, și nici viziunea indică, el face aici ce vrea din Archaeus [...]. Simți că Archaeus a devenit mitul lui Eminescu, dreptatea sau strîmbătatea lui, dar filozofic sau literar, adevărul *propriu",* adică o posibilitate organizată, ca orice mit bun „pierdut în propria risipă de semnificații", deci accesibil tuturor *(Introducere în miracolul eminescian).*

(II) Alt repros, derivat din primul, vizează aparenta lipsă de organicitate a compoziției, greșita dozare a elementelor ideatice și estetice; dizarmonia de fond era pretextul respingerii

1 Palingenezie — concepție care susține renașterea, învierea periodică a tuturor ființelor (DEX).

Scanned with OKEN Scanner

nuvelei de către Anghel Demetriescu în 1903: „Această scriere [nu e] nici o operă de artă, nici una filozofică, ci un amestec straniu şi neizbutit de filozofie şi artă [...] de aceea cartea ne uimeşte, nu ne interesează" (apud Eugen Simion, *Proza lui Eminescu)*. Uimirea, în adevăr, ne stăpîneşte şi pe noi în faţa acestei bijuterii guvernate de cea mai coerentă *logică romantică.* Astfel se explică toate călătoriile lui Dionis, care devine Dan în Iaşii veacului al XIV-lea cel iubit de poet sau urcă spre luna-paradis laolaltă cu iubita, desfăşurîndu-se sub zodia reverici romantice, a „visătoriei" intensive ce eliberează de constrîngerile sociale, istorice, materiale. Contradicţiile fundamentale, ruinătoare pentru sensibilităţile romantice se rezolvă pe un plan superior, al metafizicii şi al divinului: abia în vis se atinge concentrarea spirituală ce promite lumina, evadarea din strîmtele cămări ale concretului.

Recuzita marelui romantism european concură la forjarea acestei superioare unităţi a nuvelei. Portretul fizic al eroului mai întîi: tinereţea candidă, paloarea marmoree, delicatul hieratism, ochii migdalaţi, negri şi catifelaţi, surîsul melancolic mai ales. Apoi ascendenţa neguroasă şi viaţa derizorie dusă parcă şi ea doar în regim nocturn. Mediul excepţional: oraşul, strada, cafeneaua, locuinţa „dionisiacă" stau şi ele sub indiciile surpării geologice, ale unei jalnice descompuneri, acompaniate de ecouri sumbre. Tehnica singularizării personajului atinge desăvîrşirea, mai ales cultul diafan al iubirii predispunîndu-l, deopotrivă cu neistovitele-i curiozităţi de cărturar enciclopedist, la marea aventură iniţiatică.

Calea de acces în imperiul oniric, simbolizată de cartea astrologică îmbinînd greaca bizantină, latina şi româna, va fi însă tulburea magie. Ea îl propulsează „metempsicotic" pe călugărul Dan în clasica ipostază a unui Faust moldav ispitit de mefistofelicul dascăl Ruben – memorabil zugrăvit şi acesta în primejdioasele-i metamorfoze. Impulsurile titaniene ale eroului – Eugen Simion ar zice „prometeice" *(loc. cit.),* – cad aşadar în capcana ocultismului tenebros ce ascunde abisuri şi primejdii înfricoşătoare, la fel de nocive pentru individ ca şi păcatul ignoranţei amorţite şi mulţumite în vacuitatea sa.

Simboluri complexe, apropiate imaginarului romantic subliniază această veritabilă „cosmodramă", cum ar numi-o teologul Hans Urs von Balthasar: astrul selenar şi tentacularul păianjen, „doma lui Dumnezeu", şi hieroglificul „semn arab", polaritatea cromatică roşu demonic – albastru „cuvios" (Ioana Em. Petrescu, *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică),* cifra şapte şi cetele îngereşti. Dionis se va prăbuşi din Edenul regăsit pentru o clipă, reiterînd culpa originară a superbiei luciferice: „Oare fără s-o ştiu nu sînt eu însumi Dumne..." şi nu mai apucă să rostească a doua jumătate din sfîntul nume (< lat. „Dom(i)ne Deus"), căci altminteri căderea lui fulgerată va fi fost mult mai gravă, poate ireparabilă, pînă în hăurile bolgiilor infernale.

Majoritatea „cheilor" interpretative moderne găsite nuvelei – ce a cunoscut o neîncetată creştere în preţuirea criticilor – sondează tocmai omologiile magicului „oriental" cu arcanele textului eminescian. Propuneri convingătoare optează pentru grile hermeneutice indice (Amita Bhose, Ioana Em. Petrescu), ebraice (Zevin Rusu, Simona Avram), arabe sau hazare (Cristian Popescu, Pompiliu Crăciunescu).

(III) În sfîrşit, a treia rezervă făcută *Sărmanului Dionis* priveşte însăşi reuşita artistică, G. Panu socotind-o „numai concepţiune", iar ca nuvelă „este slabă de tot", fără „măcar caracterul unei nuvele fantastice". Pe atunci argumentele puteau conta, deşi publicarea promptă în *Convorbiri literare* (dec. 1872 – ian. 1873), precum şi absenţa lui Panu din procesul-verbal al şedinţei de pomină ridică unele semne de întrebare. De fapt şi aici Eminescu îşi depăşeşte cu mult contemporanii şi chiar „spiritul vremii" *(Zeitgeist).*

Scanned with OKEN Scanner

Evident auto(bio)grafic, personajul central cu multiple fețe asigură coerență internă textului, care de altfel trebuie judecat conform viziunii eminamente lirico-dramatice.

După filozofic și magic, la acest al treilea nivel mistica își relevă locul privilegiat. Pompiliu Constantinescu, care încerca să-l caracterizeze pe Eminescu drept „poet păgîn", recunoaște că în *Sărmanul Dionis* „oniricul n-are [...] sens erotic, ci pur spiritual" și tot el intuiește că „Maria (numele nu e simbolic?)" este identificată „cu o treaptă a absolutului", ca Beatrice *angelicata* pentru Dante *(Scrieri,* vol. II). Iubirea heruvimică, arhanghelismul acesta muzical cu acorduri de poem în proză (sau de proză poetică) pot fi luminate și de adorația nutrită de creatorul lui *Făt-Frumos din lacrimă* pentru Sfînta Fecioară, *Mater dolorosa* sau *Regina cœli* („Maica durerilor / Izvoru-ndurărilor / Regina Țărilor / Taina soliilor / Luceafăr al mărilor / Limanul sărmanilor / Balsamul răniților", mss. 2254, f. 104). Doar prin filtrul adîncimilor religioase putem integra natural *happy-end*-ul în economia nuvelei: prin căsătoria sacramentală a protagoniștilor, Dionis încetează de a mai fi „sărman" teren de joacă al ispitelor și se împărtășește din *agapé*-ul rezervat doar cuplurilor care au intrat deopotrivă în contact cu *absolutul* și se pot astfel „topi" într-o superioară însoțire spirituală.

Pe lîngă viziunea sa cosmologică și cosmogonică, întrezărim și năzuința adînc omenească a „ateistului superstițios" care viețuiește în „păgînească dezordine" de a birui și dualismul lui Zarathustra din sine și frenezia dionisiacului și trufia Egipetului ocult, ca un alt Sfînt Gheorghe luptînd cu balaurul, atent la avertismentul cuprins în numele Dan/i/el (în ebraică „Dumnezeu a judecat"), toate posibile „lîngă chipul unui înger care n-a cunoscut niciodată îndoiala".

Simplul fapt că proza lui Eminescu, asemeni majorității operelor sale, incită la atari presupuneri și exegeze, ba chiar le justifică mereu, este dovada permanenței sale ca enciclopedie vie a spiritului național.

Romantismul creației lui Mihai Eminescu

Prof. ION DUNĂ
Liceul „Mihai Viteazul", București

La Eminescu, romantismul este o stare de spirit, un dat temperamental, dar și o determinare istorică, un imperativ al cristalizării conștiinței culturale, naționale românești.

Spirit neliniștit, Eminescu a dovedit o vie curiozitate pentru orice manifestare autentic umană, menită să diferențieze personalitatea, *binele suprem.* Ca toți marii romantici europeni, nu s-a fixat într-un domeniu al cunoașterii, din dorința cuprinderii totului, a satisfacerii tendințelor divergente, adesori contradictorii — dar contradicțiile înseamnă viață, după cum notează Eminescu însuși — ale ființei sale spirituale. Opera sa se înscrie în romantism prin năzuința de a surprinde substanța omenescului în numeroasele-i ipostaze. Suferința vieții, viața ca durere nu înseamnă doar lamentare sau patetică rostire cu efecte teatrale, ci o înțelegere filozofică a esenței viețuirii, raportate la absolut, la eternitate.

Accentele diferite — de la atașamentul nostalgic pentru peisajul bucovinean la prețuirea civismului, de la nihilismul ostentativ și, eventual, ofensator al *rugăciunii dacului* la puritatea hieratică a *maicii durerilor,* de la evlavia față de *descălecătorii de țară*

Scanned with OKEN Scanner

la dezgustul față de politicienii liberali, de la impulsul confesiv, cu încărcătură erotică, la abstragerea, defensivă, în glacialitatea spiritului —, toate acestea și multe altele, nenumite, explică impactul asupra unui public foarte divers ca pregătire culturală și ca sensibilitate. Opera sa are un conținut uman atît de variat, poetul recurgînd la forme estetice atît de simple, dar și atît de elaborate, încît împacă numeroase gusturi, de la cele mai rafinate, mai pretențioase, la cele mai fruste.

Atent la manifestările multiple ale omenescului, poetul romantic nu pierde din vedere fondul originar, temeiul unificator. Ființa lui simte nevoia identificării reperelor care asigură coerența existenței. Romanticul Eminescu gîndește rațional-mistic, spiritualist; universul, ca și omul, acționează în virtutea unor legi implacabile, necunoscute, fixate de *spiritul universal* (Demiurg, Dumnezeu): „Orice este are o rațiune de a fi", notează într-un manuscris (vezi *Fragmentarium*, 1981). Omul, alcătuit din trup și spirit, va avea năzuințe contradictorii, de regulă rezolvate în dauna dimensiunii sale dumnezeiești. Dar misterul vieții nu se epuizează niciodată: „În fiecare om Universul s-opintește [...], fiecare om e-o-ntrebare pusă din nou spiritului Universului" *(ibidem)*.

Temperamental, Eminescu era o fire interiorizată, rebelă față de orice constrîngere care nu consuna cu sufletul său. Poezia sa, mai ales, îl exprimă cu *asupra de măsură*, ilustrînd predispoziția confesivă, categoriile intimității, ale libertății fanteziei și inspirației. Romantismul se percepe atît la nivelul motivelor, al unor imagini și procedee predilecte, cît și al construcției. Să enumerăm cîteva elemente romantice:

(a) Motivul *melancoliei,* semn al reflexivității și marcă a nobleței caracterului (Zoe Dumitrescu-Bușulenga), al durerii (germ. *Weltschmerz)* e frecvent în poezia eminesciană. În *Melancolie,* 1876, se conturează o lume a ruinei, corespondentul pustiirii sufletești, al scindării conștiinței (aspect modern): „Pe inima-mi pustie, zadarnic mîna-mi țiu, / Ea bate ca și cariul încet într-un sicriu". Melancolia *străbate* și în *Sara pe deal, Scrisoarea I, Revedere, Dintre sute de catarge, La steaua..., Luceafărul* etc. Motivul se înrudește cu altele, precum: motivul *dorului, singurătății, visului, mării, pădurii (codrului), izvorului, nopții, lunii, stelei, timpului, vîrstei de aur, insulei* (vestita insulă a lui Euthanasius, din nuvela *Cezara,* despre care va scrie Mircea Eliade), al *metempsihozei,* al *aspirației spre absolut,* al *ironiei.*

Referitor la motivul *geniului* reținem cîteva trăsături, așa cum le-a formulat Arthur Schopenhauer în *Lumea ca voință și reprezentare* și care transpar în opera eminesciană. Genialitatea înseamnă completa *obiectivitate* a spiritului, aflată în intimă legătură cu *contemplativitatea*: Anulîndu-și voința, geniul e „pur subiect cunoscător, oglindă limpede a lumii". Are o vivacitate intelectuală excepțională și o imaginație pe măsură, surprinzînd esența lucrurilor „dincolo de orice relație". Portretul schițat de Maiorescu în *Eminescu și poeziile lui* valorifică destule sugestii din modelul schopenhauerian.

(b) Romantismul folosește un limbaj încărcat de emoție. Sugestivitatea cunoaște maximul de tensiune lirică, mai ales, datorită metaforelor. Vom alege cîteva exemple aproape la întîmplare, din poeziile studiate la clasă. În *Epigonii* se află această metaforă, intensă ca trăire, inserată într-o construcție antitetică: „Voi, pierduți în gînduri sînte, convorbeați cu idealuri; / Noi cîrpim cerul cu stele, noi mînjim marea cu valuri". Reținem, din aceeași creație, metaforele explicite, conținînd aceeași combustie interioară, ce ia forma sarcasmului: „Dumnezeul nostru: umbră, patria noastră: o frază". Sau, din invocarea lui Cătălin, care îi cere iubitei să reverse liniște de veci „Pe noaptea mea de patemi".

Scanned with OKEN Scanner

(c) Pateticul dramatizat, interiorizat se exprimă și prin formulări antitetice, oximoronice: „Suferință tu, *dureros de dulce*" *(Odă...)*, ori, mai nuanțat: „Și cît de *viu* s-aprinde el / În orișicare sară, / Spre *umbra negrului* castel / Cînd ea o să-i apară" (efectul artistic se realizează prin opoziție cromatică).

Construcții antitetice subtile, cu rezonanțe filozofice și sarcastice se află în multe poezii. Reproducem un singur exemplu din *Scrisoarea I:* „Punctu-acela de mișcare, mult mai slab ca boaba spumii, / E stăpînul fără margini peste marginile lumii".

Cum se știe, unele poezii sînt construite pe baza unei antiteze: *Epigonii, Scrisoarea III;* antiteze, mai puțin evidente, se află și în *Floare albastră* ori în *Luceafărul.*

Cealaltă determinare romantică – istorică – e strîns legată de sentimentul apartenenței la un anume spațiu spiritual. Poezia națională, patriotică, dramele cu subiect istoric, medieval, publicistica militantă ilustrează ipostaza socială, heliadescă a romanticului Eminescu, firește cu un timbru propriu, inconfundabil. Într-o însemnare manuscrisă găsim această confesiune elocventă: „Națiunea mea e lumea, cum fără eu nu e Dumnezeu, astfel fără națiunea mea nu e lumea" *(Fragmentarium).*

Suflul patriotic apare în poezii din diverse etape ale creației. În postuma *Întunericul și poetul,* acesta, „scoborît din stele / Purtînd pe frunte raza-mi a națiunii mele", este conștient, aidoma lui Bolintineanu, că „Românu-n trecut mare e mare-n viitor!". De aceea în sufletul său, „cum noată-n mare valuri" (comparație specific romantică) vibrează „A munților Carpatici sublime idealuri". În postuma din același an, 1869, *Povestea,* apare ca personaj Ștefan cel Mare, mulțumit că poporul a înfăptuit Unirea, rugîndu-se ca „inima română să bată mai puternic".

În postuma *Andrei Mureșanu* (1872) patriotismul e transpus în versuri lapidare: „Iar stejarul / Poporului meu tare ridică și azi în vînturi / Întunecata-i frunte și proaspăta lui frunză".

Scrisoarea III, 1881, este un elogiu adus statului medieval, întruchipare a armoniei sociale, a dragostei pentru vatra străbună. Iar în *Doina,* 1883, țara e paradisul devastat de lăcomia străinilor, care trebuie alungați.

Același imbold a dat naștere unor creații de inspirație populară, trecute prin profunde decantări. Pot fi date numeroase exemple: *Făt-Frumos din tei, Călin Nebunul, Miron și frumoasa fără corp* (înrudită tematic cu *Luceafărul* prin motivul atracției absolutului, al atingerii imposibilului), *Crăiasa din povești, Strigoii,* postuma *Sună pietricică* (hîtru pamflet), *Revedere* etc.

Grija religioasă pentru limba română, „însăși floarea sufletului etnic al românimii", indică o altă latură a romantismului militant, ce coincide și cu scrupulul, cu instinctul artistic, cu ființa lui eminamente armonioasă.

Național și universal în opera lui Mihai Eminescu

Prof. ADRIAN SĂVOIU
Liceul Teoretic „Al. I. Cuza", București

Mihai Eminescu este creatorul genial care îngemănează în opera sa o serie de calități purtînd matricea spațiului și timpului care l-au generat. Considerat o vreme un fenomen inexplicabil al culturii românești, poetul este o expresie a tradiției, a spiritului autohton,

Scanned with OKEN Scanner

filtrat pînă la esență. Prin el se aude vocea neamului său, iar opera lui, în integralitatea ei, devine reprezentativă în context european și universal. Prin importanța ei, creația eminesciană își depășește veacul și, clasicizîndu-se, devine un model, trecînd dincolo de categoriile tradiționale de epocă și curent literar.

Există cîteva *premise* care pot explica fondul național al operei lui Mihai Eminescu; sub influență romantică, universul cultural vast, dublat de o inteligență ieșită din comun, se altoiește cu *pasiunea pentru istoria românilor* (în special cea veche și a evului mediu, momente de glorie și pildă ale neamului), pentru *mitologia națională* (cu încercarea de reconstituire a unei mitologii autohtone), pentru *folclorul românesc* și pentru *natură*. De altfel, acestea constituie cîteva dintre temele majore ale creației poetului național.

Istoria și mitologia națională reprezintă teme complementare în poezia lui Mihai Eminescu. Fascinat de trecut și de geneza neamului, poetul reînvie sub pana sa Dacia mitică, văzută ca un teritoriu al începuturilor. Construit pe ideea mai veche (D. Cantemir) a creșterii și descreșterii („incrementa atque decrementa", „corsi e ricorsi") a civilizațiilor omenești, marele poem *Memento mori* aduce în prim-plan figuri ale mitologiei autohtone (Dacia și Zamolxis). Drumul zînei Dochia pe apele fluviului este expresia regresiunii în timp spre vîrsta mitologică a istoriei. Această lume mitică e tulburată de contactul cu istoria. Înfruntarea dintre romani (cu puterea lor civilizatoare, avînd capacitatea de a transforma „în Roma" orice teritoriu al lumii) și oastea „ducilor daci", sfîrșită cu înfrîngerea slujitorilor lui Zamolxis și sinuciderea colectivă a „ducilor" la „cumplita masă a morții", capătă semnificația intruziunii istoriei în mitologie. Gîndurile lui Traian, învingătorul cuprins de năzuința (deșartă) a măririi, reprezintă glasul istoriei. Atenționat (în culmea gloriei) de blestemul lui Decebal, Traian cugetă la soarta lumii, conștient de faptul că istoria universală e legea ascensiunilor și a decăderilor fără sfîrșit. Istoria românilor (cu figuri proeminente de conducători locali, expresie a demnității, măreției și, de ce nu, a geniului militar) a stat tot timpul în centrul atenției poetului. Mircea cel Bătrîn, Vlad Țepeș ori Ștefan cel Mare (în *Scrisoarea III* și *Doina*) sînt doar cîteva exemple prin care Eminescu contrapune unui prezent decăzut, corupt, pîndit de primejdia alogenilor, imaginea tonifiantă a evului mediu românesc. Inițierea în folclor a lui Eminescu trimite la anii copilăriei („Povești și doine, ghicitori, eresuri / Ce fruntea-mi de copil o-nseninară / Abia-nțelese, pline de-nțelesuri"). Folclorul, ca și istoria, teme ale „recuzitei" romantice, deveneau încă din programul *Daciei literare* posibile surse de expresie a specificului național. Influența populară e prezentă în opera eminesciană într-o serie întreagă de creații. Unele sînt prelucrări folclorice, trecute prin filtrul sensibilității poetului *(Revedere, Ce te legeni, La mijloc de codru..., Scrisoarea III* – „cartea" fiului de domn către aleasa inimii de la Argeș). Primele două poezii amintite sînt elegii filozofice izvorîte din sentimentul acut al trecerii timpului care macină existența omenească. Aură de legendă și magie populară exprimă texte ca *Făt-Frumos din tei, Crăiasa din povești, Povestea teiului,* mitul zburătorului se regăsește în *Călin (file din poveste)* și *Luceafărul,* după cum tot o mărturie a atracției spre creația anonimă sînt și basmele versificate *Fata în grădina de aur* (cu rol atît de mare în explicarea genezei *Luceafărului), Miron și frumoasa fără corp* și *Călin Nebunul.* O poezie cu statut special (încă puțin cunoscută) este *Doina,* un poem politic în formă populară. În *Doina* îl regăsim pe Eminescu gazetarul și gînditorul politic. Poezia dă glas filozofiei politice eminesciene; stabilind hotarele firești ale României Mari, poetul atacă pe cei care duc țara la pierzanie (vezi asemănările cu satira din *Scrisoarea III),* se desparte de elementele civilizației văzute ca alterări ale „sălbăticiei" locului și vede în Ștefan cel Mare (domnul patriarhal) simbolul mîntuirii noastre.

Scanned with OKEN Scanner

Într-o relație binară se află *natura* și *iubirea*. Fie că e o natură primitivă, de început de lume, fie că e una blîndă, ocrotitoare, ea e legată indisolubil la Eminescu de sentimentul erotic. Îndrăgostiții se contopesc cu ritmurile naturii, iar iubirea e calea de acces spre eternitatea naturii. Motive ca „luna", „lacul", „teiul", „codrul", „izvorul", „trestia", „salcîmul" etc. trec dintr-un text în altul, dînd unitate temei. Prin natură și iubire (ca elemente fundamental romantice) Eminescu împămîntenește coordonatele generale ale curentului.

În fine, altă latură a naționalului e chiar limbajul poetic eminescian. Noutatea și reforma lingvistică pe care creația lui Eminescu au impus-o limbii române din veacul al XIX-lea au avut o importanță decisivă asupra evoluției literaturii române. De la Eminescu încoace se scrie altfel. Titu Maiorescu sesiza, pentru prima oară în epocă, unele trăsături ale scrisului eminescian: *mînuirea perfectă a limbii materne, valorificarea limbii române vechi, armonia limbajului și originalitatea rimelor.* Limba poeziei lui Eminescu e limba neamului său. El rămîne un poet intraductibil, și, pentru a-l cunoaște cu adevărat, trebuie să înveți românește.

După cum a demonstrat G. Călinescu, universalul pleacă de la național. Un poet național poate aspira la universalitate dacă *opera* lui, expresie a unui *timp* și a unui *spațiu* în care a luat ființă, are capacitatea de a depăși aceste limite și a deveni accesibilă întregii umanități. Un poet național poate fi considerat și universal numai dacă va fi capabil să exprime prin opera sa ceea ce e specific fiecărui popor în parte, dar și ceea ce e comun tuturor popoarelor la un moment dat. Universalul trece obligatoriu prin național.

Dacă locul lui M. Eminescu în cultura națională e, în linii mari, precis stabilit, cum se justifică ideea universalității poetului? Edgar Papu a arătat că există trei căi distincte de integrare în cîmpul valorilor universale. În primul rînd, creatorul atinge această treaptă îmbogățind și aducînd la perfecțiune — încă nerealizată pînă atunci — ceea ce exista dinainte, dar era nedesăvîrșit exprimat. Sub acest aspect, Eminescu îmbogățește romantismul și îl înalță la desăvîrșire. În al doilea rînd, un poet devine universal cînd, prin elementele noi ale creației sale, contribuie substanțial la întregirea celor mai reprezentative trăsături ale momentului pe care îl trăiește. În acest sens, M. Eminescu e unul dintre marii romantici ai lumii. Dominantele romantismului eminescian sînt dominantele romantismului european: istorismul (în special antichizant — Hölderlin, Keats, Hugo), oscilația între fericirea paradisiacă și pesimismul absolut (Musset, Lamartine, Hugo, Leopardi), prețuirea naturii (contemplarea și cufundarea în natură, unitatea eului cu natura, consolarea prin natură — Novalis, Leopardi, Lenau), cultivarea fantasticului (Tieck, Chamisso, Byron, Lermontov), inadaptabilitatea de tot felul, fie în varianta pasivă, concretizată de „boala veacului" (Chateaubriand, Musset), fie cea activă, protestatară, răzvrătitoare (titanismul din creația lui Byron sau Shelley). Eminescu nu e „un romantic întîrziat", căci nu e nimic epigonic în opera sa romantică. Înscriindu-se în direcția descendență romantică (o apariție tîrzie nu e neapărat și una întîrziată), Eminescu preia și lărgește categorii romantice predilecte ca oniricul, mitologicul, magicul și fantasticul. În al treilea rînd, un poet intră în universalitate prin capacitatea de a fi un precursor, un spirit vizionar. În această direcție, Eminescu, prin creația sa, depășește radical romantismul. Prin înfruntarea dramatică dintre ideal și realitate intuim la poet modernismul lui Baudelaire, Rimbaud ori Verlaine. Eminescu adaugă romantismului o componentă rafinată, specifică unei atmosfere de lirism post-romantic, cu nuanțe moderniste.

Prin Mihai Eminescu, „omul deplin al culturii românești", „cel care n-a voit să fie al doilea" (C. Noica), spiritul autohton se înalță la dimensiunile universalului.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Creangă: „Amintiri din copilărie"

ION VASILE ȘERBAN
Universitatea din București

S-a spus, deseori, în legătură cu geneza *Amintirilor,* că impulsul creator care a făcut posibilă această operă unică în literatura noastră a fost sentimentul de profundă dragoste pentru copilărie, univers mirific, luminat de prezența părinților și a locurilor natale. Ultimul capitol pare să susțină, îndeosebi, o asemenea aserțiune; ordinea lui artistică e determinată, în bună parte, de afirmarea explicită ori subtextuală a *iubirii de casă.*

Cu o aparentă structură de *mozaic,* unde se disting — în destulă independență — relatările „în direct" ale naratorului, fragmentele dialogate, epica evocativă, interludiile lirice, acest capitol al *Amintirilor* își instituie o unitate reală prin liantul atitudinii afective; *iubirea de casă* oferă întîmplărilor motivația unui destin, situează faptele cotidiene ale personajelor într-un orizont uman cuprinzător, îl obligă pe povestitor să-și trăiască povestirea și „povestitul" și — nu în ultimul rînd — ea acordă întregului constituit o semnificație prin care valorile etic-existențiale se împlinesc într-un sens artistic. Rememorarea copilăriei devine, astfel, nu o pagină de jurnal, ci *operă literară.* Sentimentul *iubirii de casă* capătă, prin urmare, nu doar rol de explicație genetică, ci și unul de cheie explicativă.

Cu ultimul capitol, *Amintirile* nu se încheie la întîmplare și nici nu lasă promisiunea unei continuări. Sfîrșitul lor înseamnă tocmai *ieșirea din copilărie,* plecarea silnică spre o lume străină și totdeauna neprimitoare, așa cum e răstălmăcită de ochii copilului; de aici, lumina amintirii se răsfrînge mereu într-un timp irecuperabil, chemare continuă a unui paradis pierdut. În ultima parte a *Amintirilor,* cititorul surprinde acel moment al vieții de unde *privirea înapoi* pare a fi singura certitudine a fericirii, iar drumul început acum e *odiseea* — fără scăpare — a trecerii în timp și a înstrăinării. *Amintirile* nu sînt o evocare a copilăriei; Creangă scrie cartea retrăirii unei vîrste cu sentimentul reîntoarcerii *acasă* dintr-un exil neînduplecat. Copilăria este, aici, un timp al inocenței într-un univers așezat în orizontul candorilor omului.

O asemenea perspectivă a narațiunii impune oricărei lecturi vocația imaginară a rememorării. Întrebările referitoare la o posibilă relație cu biografia scriitorului (oricît de elocvente ar fi unele răspunsuri) rămîn puțin semnificative. Din momentul în care devenim cititorii *Amintirilor,* interesul pentru „sursa" faptelor este exterior, iar întîmplările *citite* refuză să-și păstreze o realitate originară; percepția lecturii stă în întregime sub semnul ficțiunii. *Amintirile* lui Creangă nu sînt relatarea unei autobiografii, ci *invenția* unei biografii posibile. Copilăria lui Nică nu este decît *povestea* unei copilării.

Nu întîmplător, ceea ce o caracterizează sînt notele sale generice, lumea ei cunoscută și previzibilă. „Creangă povestește copilăria copilului universal" (G. Călinescu). Dar, pe acest filigran, copilăria *Amintirilor* capătă o identitate incomparabilă, individualitate datorată — în chip deosebit — apartenenței sale la un anume cadru moral și material; copilăria lui Nică e „etnicizată" într-o interioritate socială rustică, populară, cu propriile

ci semne specifice (îndeletnicirile oamenilor, tradițiile, obiceiurile, superstițiile, normele etice etc.), în funcție de care și prin care ficțiunea se ordonează. În întregul *Amintirilor*, acest *colorit existențial* e mai evident; acest capitol rămîne însă remarcabil din acest punct de vedere, fiindcă aduce — prin evocarea satului — un tablou sintetic, o imagine esențială a unui timp și a unui loc anume, caracteristice. „Popasul contemplativ" (T. Vianu) al povestitorului privește însemnele „universului" din copilărie: Ozana, dumbrăvile, prundul cu știoalnele, țarinile, tata și mama, frații și surorile, clăcile, petrecerile, horele, Mihai scripcariul... Aproape simbolică e inserția acelui cîntec de dragoste, reverberat în amintire de tristețea plecării: în lumea lui Nică, sufletul omului își află în doină cea mai apropiată formă de expresie. Nică este astfel eroul unei copilării ca toate copilăriile, dar tocmai de aceea singulară în particularitatea ei. Creangă ne poartă pe un drum cunoscut, spre a ne arăta însă privelиștile lui. *Amintirile* își asumă o schemă, dar în așa măsură încît o fac uitată; copilăria lui Nică pare să devină — ea însăși, în unicitatea ei — *modelul* „copilăriei copilului universal". Inconfundabilă în universul ei particular, copilăria *Amintirilor* impune pînă și mijloacele — tot atît de specifice — ale retrăirii și evocării. Creangă și-a inventat nu doar copilăria, ci și *forma* rememorării ei. *Amintirile* și-au produs povestitorul, iar el devine atît centrul ordonator al lumii povestite, cît și al povestirii ei. *Amintirile* lui Creangă sînt *povestea povestită* a copilăriei.

Rolul povestitorului de conștiință a lumii fictive și, în același timp, de adevărată conștiință artistică a operei determină cuprinzător ordinea creației. Cea din urmă ipostază confirmă imaginea de construcție perfectă, rotundă a *Amintirilor*. În acest sens, structura *mozaicală* și dezordinea rememorării nu exclud unitatea elaborată și rigoarea normelor constructive. În compoziția ultimului capitol, un plan — urmărit cu metodică pricepere — poate fi ușor reconstituit. Începutul, de pildă, este o propoziție îndelung cizelată, menită să dezvăluie *miezul* evocării și tonul fundamental al povestirii. Descoperim, de la prima frază, un acord sugestiv, o cheie a partiturii: „Cum nu se dă ursul scos din bîrlog...". Motivul amintirii se luminează revelator: *despărțirea de casă*, ca un exil dureros, imposibil de ocolit. Decizia nestrămutată a mamei ne va apărea, apoi, ca un fel de resort al rememorării; ea introduce în logica povestirii distincția dintre două moduri de a gîndi și de a privi lumea: al copilului și al celor mari. Justificarea ingenuă a refuzului de a pleca la Socola (evocarea Fălticenilor și imaginea voit hiperbolizată a drumului pînă la Iași), care îl cîștigă și pe povestitor, apare ca o altă așteptare a relatării. În același timp, gîndul plecării — resimțit dureros („să plec fără voință și să las ce-mi este drag") — creează tensiunea sufletească menită să susțină evocarea lirică, exemplu aproape unic în literatura noastră de întrețesere „deplină a ființei omenești cu peisajul-cuib" (Vl. Streinu). Despărțirea de casă e trăită cu acuitatea unei suferințe fizice. De aici se naște poezia tandră și nostalgică, rechemînd chipurile celor dragi; de aici, privirea peisajului natal într-o oglindă mirifică. Mărturisindu-se, sufletul vibrează, ordonînd frazele în unități sonore și ritmice ale unui adevărat poem în proză, iar cadența cuvintelor cedează unei duioase efuziuni.

Totuși, tristețea nu lasă loc melancoliei; chiar evocarea lirică înseamnă o ieșire din firescul povestirii și o *licență* a povestitorului. Faptul e evident în graba cu care *accentuarea* hazliu-ironică a „poemului" („Vorba unei babe...") vine să schimbe registrul rememorării. Hazul de necaz, jovialitatea, „voia bună", vorba de duh pătrund insidios în tonul povestirii. Rîsul suprimă, într-un fel, amărăciunea „exilului"; o voalată

Scanned with OKEN Scanner

împăcare înlătură motivele durerii. Un optimism tonic curge pe dedesubtul frazelor și nu e de mirare că, în pragul Iașilor, atmosfera e destinsă și multele rînduri de lacrimi au fost uitate copilărește. „Surgunul" s-a dovedit a fi numai o călătorie cu peripeții.

Schimbarea de ton modifică și mijloacele povestitorului, și organizarea compozițională. Expunerea narativă, întreruptă de interludiul liric, trece — aproape pe neobservate — în dialog. Povestirea devine dintr-o dată mai dinamică, mai vie. Aceasta nu numai datorită „aranjamentului" scenic astfel realizat, ci mai ales pentru că în dialog limbajul devine mai savuros, plin de vervă și de pitoresc. Zicerile populare sînt mai frecvente, interogațiile, exclamațiile, imprecațiile dau culoare rostirii. În același timp, replicile înregistrează — ca striațiile unui disc — toate meandrele trăirii afective ale personajelor; ascultîndu-le vorbind, le surprindem reacțiile, atitudinile, ni le închipuim și ni le facem cunoscute.

De altfel, dialogul (și monologul interior) domină toată narațiunea; chiar și în ultima parte (care încheie acest capitol, dînd sens povestirii din punct de vedere compozițional și, deopotrivă, în ordinea semnificațiilor ei), cea mai dezvoltată epic — călătoria spre Iași —, el apare frecvent și în momentele cele mai importante. Fluxul narativ depășește liniaritatea, primind accente dramatice. Povestirea se dialoghează, fie pentru că glasul naratorului vorbește în tonuri variate, fie pentru că el se lasă întrerupt, acceptînd imixtiunea altor voci. Descoperim o subtilă orchestrație de limbaje, ordonată în jurul vocii povestitorului, mereu tentat să-și spună povestea ascultînd. *Amintirile* sînt o punere în scenă, iar povestitorul e un regizor, care însă rămîne și el în reprezentație, fiindcă are rolul personajului principal.

Tocmai de aceea nici rememorarea copilăriei și retrăirea sentimentului dureros al *despărțirii de casă*, nici construcția imaginară care face din *Amintiri* un „roman al copilăriei țărănești" (Zoe Dumitrescu-Bușulenga), nici bogăția limbii ori siguranța narațiunii nu pot, singure, să justifice emoția artistică și fascinația cititorului. Scriitorul dispune, în primul rînd, de o bogăție luxuriantă de proceduri capabile să dea povestirii autenticitate (implicarea participativă a naratorului, oralitatea, stilistica lexicală, ironia, aluzia etc.). Originalitatea lui Creangă nu constă atît în ceea ce spune și nici în ceea ce imaginează (în substanța epică în sine), cît în *modul spunerii* și în rolul asumat de cel ce spune; vocația povestitorului și harul povestirii sînt semnele emblematice ale geniului lui Creangă, aici, ca și în întregul *Amintirilor*, în povești sau în excepționala nuvelă *Moș Nichifor Coțcariul*.

„Povestea lui Harap-Alb"

Prof. GHEORGHE ANTONESCU
Liceul Teoretic „Mihai Viteazul", Slobozia

Cei patru mari clasici ai noștri, atît de diferiți ca formație, viziune asupra lumii, manieră stilistică, au mai multe puncte comune decît se crede îndeobște.

Concepția despre artă, religiozitatea cu care abordau problemele scrisului, respectul pentru limbă, cultivarea valorilor morale eterne etc. sînt doar cîteva dintre ele. Fapt e că au cunoscut deopotrivă fascinația basmului. Fără îndoială, *Povestea lui Harap-Alb*

Scanned with OKEN Scanner

poartă în sine schema generală a basmului, dar, mai ales, e evident geniul verbal al lui Creangă, știința lui de a-și subjuga ascultătorii / cititorii, povestea fiind tot o „amintire".

Motivele basmului sînt cele cunoscute: împăratul fără urmași pe linie bărbătească, motivul alegerii fiului vrednic de a fi împărat, prima probă, sfaturile date de Sfînta Duminică fiului milostiv, alegerea calului (cu proba jărateculuí), trecerea primei probe de către Prîslea (mezinul), călătoria, supunerea prin viclesug și amenințări (motivul spînului), motivele încercărilor / probelor diferite, motivul prieteniei și al ajutoarelor, dragostea, pedepsirea celui rău, căsătoria. Predomină însă motivul omului bun și milos, menit să aibă o viață fericită după încercări dure, pe care le depășește ajutat fiind de divinitate (*„... puterea milosteniei și inima ta cea bună te ajută, Harap-Alb..."*), de oameni, de animale, de gîze, de elemente magice. Harap-Alb e un tînăr obișnuit (plînge, se lamentează, e nervos, lovește calul, e supus, își respectă cuvîntul dat, se sperie, e gata să renunțe, se îndrăgostește, e cinstit, fără nici un fel de putere magică). Pe deasupra se și amuză grozav -- ca un copil -- în compania uriașilor cu care se va împrieteni. Nu e nimic schematic în cuprinsul motivelor, totul decurge ca în gîndirea țăranului (vezi și poeziile lui Goga, ale lui Coșbuc, vezi țăranul lui Sadoveanu etc.).

Ce e strict popular în „Povestea lui Harap-Alb"? La o lectură grăbită s-ar părea că totul, din moment ce motivele impun derularea acțiunii / narațiunii. Se adaugă tema cunoscută: binele va izbîndi în lupta cu răul, chiar dacă sînt necesare, pentru inițierea eroului, probe de inteligență, vitejie, agerime, înțelegere, răbdare.

Personajele sînt alese din lumea satului / a basmului, ajutoarele au aceeași sorginte, limbajul poartă marca oralității (a unei oralități trecute prin filtrul lui Creangă), totul e / pare tipic, tiparele se văd pretutindeni.

Contribuția (originalitatea) lui Creangă. Basmul e teritoriul copilăriei, presupune ieșirea, prin real, în imaginar, orice situație avînd rezolvări imediate, pozitive. Imaginarul e la Creangă un prilej de a hiperboliza și de a așeza în plină lumină comicul și considerațiile implicate spontan: accentele morale, credințele, superstiția, dar și (atenție!) trimiterile spre cotidian. Chiar din introducere -- după clișeul inițial -- ni se relatează despre războaie și primejdii ce pot împiedica pe oamenii aflați la mari depărtări să intre în contact. Deschiderea e -- ca și în *Amintiri...* -- spre actualitate, de aceea Creangă (cenzor, autor, narator, martor, personaj) oprește digresiunea: *„Dar ia să nu ne depărtăm cu vorba și să încep a depăna firul poveștii"*. Nu e tot o „amintire din copilărie"? Mentalitatea e specifică țăranului hîtru, prins de nevoia de a evada din tipar, dar întorcîndu-se la acesta. Sfînta Duminică îl susține pe Harap-Alb, fiindcă-i știe soarta, îi cunoaște firea, e altfel decît tatăl lui care-i refuzase întoarcerea acasă în cazul unui insucces. Omul trebuie să învețe totul temeinic și pe îndelete, plătind nesăbuințele și pripelile. Tatăl îl pune în gardă în ceea ce privește inconsecvența, ispitele, relele lumii, reduse, pentru Harap-Alb, la spîn și omul roș. Este o anticipare a tot ce va fi, întrucît bătrînul împărat știe prețul tinereții, dar și ce pot face singurătatea și urîtul drumului lung. Calul însuși ar putea atenua suferințele eroului, dar n-o face, fiindcă Harap-Alb trebuie să-și merite darurile de la capătul unui deșert ce pare să nu se mai sfîrșească.

Și așa Harap-Alb învață lecția omeniei, a dobîndirii propriei experiențe, condiție *sine qua non*, în concepția populară, dar și a lui Creangă, pentru echilibru și dreaptă

judecată, lecție sintetizată tot de Sfînta Duminică: *„Cînd vei ajunge și tu odată mare, îi căuta să judeci lucrurile de-a-fir-a-păr și vei crede celor asupriți și necăjiți, pentru că știi ce e necazul. Dar pînă atunci mai rabdă, Harap-Alb...".*

Sînt realizate conexiuni neașteptate, Sfînta Duminică îi dă lui Harap-Alb armele lui Statu-Palmă-Barbă-Cot, fiindcă autorul consideră folclorul un bun public, la care oricine poate apela pentru imagini, semnificații, personaje sau mijloace. Apare monologul interior. Pe-alocuri basmul, condus de un autor omniscient, dar jovial, are tonalități de roman modern: *„Dar ia să vedem ce se mai petrece la masă după ducerea lui Harap-Alb".* Eroii fabuloși se despart cu greu de Harap-Alb, fiind cuprinși de farmecul prieteniei.

Fantasticul în „Povestea lui Harap Alb". În basmul popular fantasticul presupune o altă realitate, ordonată după anume criterii: „tărîmul celălalt" (loc al zmeilor, balaurilor, al zgripțuroaicelor etc.). Acești mesageri ai răului n-au chip, n-au identitate, ci doar comportamente tipice. Fiind abur, ceață, plăsmuire... zmeul, balaurul țin de vrăjitorie, de magie, produc spaima subconștientului. Nimic din toate acestea în *Povestea lui Harap Alb.* Apar, desigur, elementele magice, calul, Sfînta Duminică, dar acționînd credibil. Creangă dă viață, contur precis unor hiperbole populare: un mîncău (Flămînzilă), un mare băutor (Setilă), unul care vede totul (Ochilă) etc. Ei sînt niște țărani, uriași în felul lor, depășindu-și concetățenii, fiindcă sînt cu un picior pe tărîmul realului și cu unul pe tărîmul imaginarului. Reprezintă fantasticul, dar o fac doar pe jumătate, pentru că, de fapt, sînt niște oameni: se ironizează, au sentimentul prieteniei, le place viața. Sînt proiecții, creații, dorințe ale țăranului care crede că viața a impus destule limite omului. Sînt, în același timp, prietenii lui I. Creangă din clipele de reverie, constituie răspunsul pe care și l-ar da fiecare în momente grele.

Limbaj și umor. De ce le prezentăm împreună, mai ales că umorul e și de situații? Pentru că, indiferent de felul cum vom clasifica umorul lui Creangă, limbajul e de o suculență aparte, basmul neputînd fi repovestit decît cu riscul anulării unor elemente semnificative.

*

Cititorul lui Creangă este mai întîi izbit de mulțimea mijloacelor tipice ale prozei sale. O mare parte din energia expresivă a graiului nostru a fost pusă la contribuție în paginile *Amintirilor,* ale *Poveștilor,* ale *Anecdotelor.* Imaginile, metaforele, comparațiile lui Creangă sînt proverbe sau zicări tipice ale poporului, expresii scoase din marele rezervor al limbii.

Ceea ce observatorului superficial îi apare că folclor este de fapt creație artistică, grefată pe o înzestrare individuală, jovialitate și vervă.

[...] Creangă restituie povestirea funcțiunii ei estetice primitive, care este de a se adresa nu unor cititori, ci unui auditor, capabil a fi cucerit prin toate elementele de sugestie ale graiului viu, cu tot ce poate transmite acesta peste înțelesul abstract al lucrurilor comunicate.

(Tudor Vianu, *I. Creangă,* în *Arta prozatorilor români)*

Scanned with OKEN Scanner

I. L. Caragiale: „O scrisoare pierdută“

MIRCEA CRISTEA
Institutul de Ştiinţe ale Educaţiei, Bucureşti

După cum se ştie, comedia este specia genului dramatic în care sînt înfăţişate personaje, caractere, moravuri sociale, într-un mod care să stîrnească rîsul, avînd totdeauna un sfîrşit fericit (spre deosebire de tragedie) şi adeseori un sens moralizator.

Pornind de la trăsăturile comediei în general, vom desprinde modul în care acestea se regăsesc în piesa *O scrisoare pierdută* de I. L. Caragiale. Încadrîndu-se în tipul comediilor de moravuri, piesa prezintă aspecte din viaţa politică şi de familie a unor reprezentanţi ai politicianismului românesc din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea. Observaţiile autorului asupra situaţiilor în care sînt puse personajele sînt subordonate scopului urmărit: satirizarea moravurilor şi a vieţii politice a epocii sale.

Intriga piesei porneşte de la o întîmplare aparent simplă: pierderea — şi găsirea, de către adversarul politic — a unei scrisori compromiţătoare pentru reprezentanţii locali ai partidului aflat la putere. Acest fapt banal constituie un prilej pentru autor de a satiriza şi ironiza modul de desfăşurare a alegerilor de deputaţi. Sistemul electoral bazat pe puterea celor bogaţi, ca şi demagogia politică a partidului de guvernămînt reprezintă, de fapt, principale ţinte ale satirei lui Caragiale.

În comedia de moravuri *O scrisoare pierdută,* conflictul care se declanşează este bazat pe contrastul dintre esenţă şi aparenţă, dintre ceea ce sînt şi ceea ce vor să pară că sînt personajele. Declanşarea conflictului şi desfăşurarea acţiunii ne conduc spre însăşi rezolvarea acestuia, în finalul piesei: sosirea de la centru a delegatului Agamiţă Dandanache, candidatul oficial al partidului, care „trebuia“ să fie ales deputat.

Într-o comedie, personajele, prin modul în care participă la întîmplări, ca şi prin limbajul lor, reprezintă un element esenţial al operei. Mai mult ca în oricare dintre piesele sale, în *O scrisoare pierdută* Caragiale nu numai că pune personajele să se comporte într-un anume fel, ci înscrie, în înseşi numele atribuite, semnificaţii ce se desprind din conduita şi din limbajul lor. Fiecare nume este, de altfel, semnificativ pentru modul de a fi şi de a acţiona al personajelor. În articolul *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale,* G. Ibrăileanu a analizat cîteva dintre procedeele autorului *Scrisorii pierdute,* din care desprindem faptul că numele înseşi contribuie la înţelegerea comportării personajelor: „În opera lui Caragiale, problema numelor proprii e mai importantă decît în opera altor scriitori, pentru că opera lui e comică şi, într-o astfel de operă, numele e o însuşire [...] esenţială a personajelor“. În monumentala sa operă, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941), G. Călinescu arăta că piesa de moravuri „nu este mai prejos, sub raportul permanenţei, decît piesa de caracter“. Caragiale a creat, pe lîngă acele caractere individuale inconfundabile, tipuri reprezentative pentru diverse categorii socio-umane: „Pe vremea lui Molière, burghezul voia să ajungă gentilom, în timpul lui Caragiale, mahalagiul umblă să devină burghez...“. Intrînd în detalii tipologice, G. Călinescu vedea în comportamentul unor personaje trăsături de caracter specifice vieţii politice din acea vreme: *„Ştefan Tipătescu, prefectul, e foarte*

Scanned with OKEN Scanner

neînsemnat ca om, Zaharia Trahanache e o variantă, bonomă, a lui Jupîn Dumitrache... Agamemnon Dandanache e mai mult un bîlbîit şi un mărginit mintal, simbol al necesităţilor electorale... Farfuridi, Brînzovenescu, Cetăţeanul turmentat, cei dintîi doi tenebroşi, ultimul onest şi beţiv, sînt mai mult nişte intrări groase în scenă decît nişte corporalităţi. Caţavencu e zgomotos, scheălăitor, escroc, galant, sentimental, patriot, adică e un Mitică, exponent al cîmpiei dunărene. Poate că mai substanţial este comisarul Pristanda, un Polonius pentru această lume bombastică, funcţionînd ca un ecou docil".

Personajele acestei comedii de moravuri se comportă după modéle de conduită specifice fiecărei categorii sociale din care fac parte, „conformîndu-se" statutului şi aspiraţiilor sociale. Dramaturgul le-a „imprimat" însă dramatismul unor situaţii-limită, pe care reuşesc să le depăşească prin intrigile unei politici de culise. Umorul caragialesc stîrnit de „aventura" personajelor angajate în acţiuni multiple se consumă între consecinţele unei conduite comic-groteşti şi intenţiile de a salva aparenţele.

Privit din acest punct de vedere, comportamentul lui *Zaharia Trahanache* este modelat după expresia: „ai puţintică răbdare!", cu ajutorul căreia reuşeşte să-şi deruteze nu numai adversarii, ci şi amicii politici. Deşi se declară adeptul unor principii morale ferme, atît în viaţa de familie, cît şi în societate, Trahanache devine vulnerabil în întreaga sa comportare. Demagogia frazei sale stereotipe: „unde nu e moral, acolo e corupţie şi o soţietate fără prinţipuri va să zică că nu le are!", pune în evidenţă discrepanţa dintre esenţă şi aparenţă, dintre ceea ce este şi ceea ce vrea să pară acest „venerabil" familist. Înseşi efectele comice rezultate dintr-o anume dialectică a contrariilor sînt admirabil dozate de dramaturg pentru a înviora intriga şi a conferi acţiunii aspectul unui adevărat *perpetuum mobile*-al umorului.

Un personaj interesant prin construcţia sa tipologică este prefectul *Ştefan Tipătescu*. Oscilînd între sentimentele sale sincere faţă de Zoe Trahanache şi dorinţa de a rămîne la putere, prefectul cedează, în cele din urmă, din raţiuni politice, în favoarea aranjamentelor de culise. Conştient de influenţa lui Trahanache în viaţa politică a judeţului, Tipătescu, la rîndul său, exercită presiuni asupra opoziţiei prin intermediul poliţaiului Pristanda. Se simte „distrus" atunci cînd pierderea scrisorii îi ameninţă poziţia socială. Ulterior este nevoit să accepte candidatul impus de centru, sperînd totuşi că norocul îi va surîde la viitoarele alegeri.

Singurul personaj feminin angajat efectiv — şi afectiv — în intrigi electorale, *Zoe Trahanache,* evoluează pe o traiectorie sinuoasă, cu atitudini şi stări psihice labile, dezvăluindu-şi iubirea faţă de Tipătescu, dar trăind coşmarul pierderii poziţiei sale în înalta societate. Pierderea şi regăsirea scrisorii conferă personajului o gamă largă de stări sufleteşti, Caragiale reuşind să creeze unul dintre cele mai interesante tipuri feminine din dramaturgia noastră.

Maestru al artei comicului, Caragiale inventează o suită întreagă de situaţii dramatice, în care conflictele apar şi se rezolvă prin lovituri de teatru. Unul dintre personajele care „contribuie" la declanşarea unor tensiuni greu reconciliabile este *Nae Caţavencu*. Ca şef al opoziţiei, el este tipul omului politic lipsit de orice scrupule şi principii morale. Pe toată durata acţiunii, comportarea lui reflectă dictonul: „scopul scuză mijloacele". Aceasta reiese din modul în care vorbeşte; sesizăm mai ales pretenţiile sale de „om cult": *„vreau ceeq ce merit în oraşul ăsta de gogomani,* unde *sînt cel dintîi*... între fruntaşii politici...". Ipocrizia şi falsul patriotism sînt puse în evidenţă de limbajul

Scanned with OKEN Scanner

său demagogic. De altfel, retorismul frazelor vorbește de la sine: *„Domnilor!... Iertați-mă, fraților, dacă sînt mișcat, dacă emoțiunea mă apucă așa de tare... stîndu-mă la această tribună... Ca orice român, ca orice fiu al țării sale... în aceste momente solemne... mă gîndesc... la țărișoara mea... la România... la fericirea ei!... la progresul ei! la viitorul ei!"*.

Finalul piesei îl pune pe Cațavencu în situația comic-ridicolă de a-l sprijini pe candidatul venit de la centru. Conflictele se precipită brusc, solicitînd o rezolvare imediată. Privită din această perspectivă, intrarea în scenă a lui *Agamiță Dandanache* dobîndește semnificația unei „sancțiuni" pe care autorul o aplică demagogiei politice.

Deși personaje secundare, create parcă pentru a reliefa mai exact profilul liderilor partidului, *Farfuridi* și *Brînzovenescu,* prin aluzia culinară a numelui lor, sugerează inferioritate, vulgaritate și lichelism. Ei se consideră personalități de vază ale orașului. De aceea sînt surprinși de „trădarea" lui Tipătescu, care era dispus să accepte, la un moment dat, candidatura lui Cațavencu și nu pe aceea a lui Farfuridi. Indignarea celor doi este așa de mare, încît se hotărăsc să anunțe „centrul" printr-o telegramă, pe care consimt „s-o dea anonimă". Prin „introducerea" în scenă a celor doi institutori, *Ionescu* și *Popescu,* dramaturgul a marcat tipologia noii clase burgheze, ridicată după revoluția de la 1848. Ei îl susțin pe Cațavencu în ascensiunea spre putere, aspirînd la avantaje și roluri politice.

Un personaj pitoresc prin limbaj este polițaiul *Pristanda.* El se recomandă de la început ca un om „încărcat" de probleme familiale. Caragiale a inclus în structura sa tipologică însușiri și trăsături ale slujbașului mărunt care, pentru a fi pe placul stăpînului său, nu se dă înapoi de la nici o ticăloșie, schimbîndu-și atitudinea în funcție de împrejurările politice, de dispozițiile prefectului și ale „coanei Joițica".

Acțiunea piesei este „punctată" de intrările și ieșirile din scenă ale *Cetățeanului turmentat,* care-l întruchipează pe omul simplu, dezorientat de farsa electorală. Pe cine reprezintă însă „Cetățeanul turmentat"? El face parte din acea categorie de „apropitari", cum se definește el însuși, cunoscînd o ascensiune rapidă după 1848. Simpatia autorului față de acest personaj pitoresc reiese din faptul că nu-l face de tot ridicol, așa cum se întîmplă cu multe dintre celelalte personaje. Întrebarea insistentă: „Eu cu cine votez?" vine să confirme confuzia care domnea în rîndul alegătorilor, împinși să-l accepte, după diferite manipulări, pe candidatul impus de la „centru".

Comedia *O scrisoare pierdută* urmărește, pe lîngă ridiculizarea comportării și a moralității personajelor aflate în conflict, satirizarea practicilor politice, a modului în care puterea devine mijloc de susținere a intereselor unor grupuri sociale, pentru care demagogia a devenit program de guvernare.

„În vreme de război"

Prof. EMANUELA CRIȘAN
Liceul „Mihai Viteazul", București

Scris și publicat după 1889, tripticul alcătuit din nuvelele „psihologice" *O făclie de Paști, Păcat* și *În vreme de război* (subintitulată „schiță") este situat — prin tradiție — în sfera *naturalismului.* Urmîndu-l îndeaproape pe Zola, scriitorii naturaliști realizează o sensibilă deplasare de accent dinspre *social* și *tipologic* — teritoriile consacrate ale

Scanned with OKEN Scanner

realismului — spre investigarea științifică a unor cazuri particulare, ancorate în zona *patologicului.* Naturaliștii sînt preocupați de surprinderea „tarelor ereditare" care lucrează în indivizi — adevărate maladii, incurabile, ale arborelui genealogic. Sondează o psihologie tulbure, înfățișează comportamente obsesionale, descriu manifestări anxioase, halucinații, sînt atrași de alunecarea în nebunie și au gustul macabru al criminalității. Adepți ai medicului Charcot, demersul mai tuturor zoliștilor este unul de tip *pozitivist, scientist.*

Apetența lui Caragiale pentru o asemenea problematică și apelul prozatorului român la metodele naturaliștilor au fost relevate de G. Călinescu în *Istoria literaturii române...:* „I. L. Caragiale este, după Delavrancea, scriitorul cel mai zolist, naturalistul nostru prin excelență" (p. 496). Demonstrația criticului e magistrală în analiza nuvelei *O făclie de Paști.* Prin Leiba Zibal, Caragiale „tratează un caz de clinică, compunînd o foaie de observație, cu date ereditare, antecedente, stare somatică, prodrom și celelalte" (p. 497). Altfel spus, „aparatura naturalistă" a prozatorului lucrează aici riguros spre a explica *demența* ca moment paroxistic al fricii atavice. Autorul invocă problema *eredității* și în explicarea acelor veritabile dezlănțuiri demoniace și atracții incestuoase, care, în nuvela *Păcat,* sfîrșesc într-o teribilă crimă. Consecvent în argumentație, criticul presupune de asemenea că fenomenul de dedublare a personalității și halucinațiile înfățișate în „schița" *În vreme de război* s-ar întemeia — în optica lui Caragiale — pe același *„obligatoriu factor ereditar al naturaliștilor": „Incontestabil există o tară în familia în care un frate înnebunește, iar altul se face tîlhar ca popă și delapidator ca ofițer. Posibil, alcoolism, pentru că îl vedem pe Stavrache bînd"* (p. 498). Afirmația este lipsită de acoperire în text, fiindcă nuvela se deschide *ex abrupto,* prezentînd anormalitatea ca pe un „dat" natural al unuia dintre personaje (Iancu) și instituind *extraordinarul* în calitate de regim firesc al evenimentelor. O altă remarcă ni se pare însă mai îndreptățită spre a pune sub semnul întrebării etichetarea tranșantă a prozatorului român drept naturalist prin excelență — întemeiată și astăzi, de mulți dintre comentatori, pe autoritatea interpretării călinesciene. Oare *titlurile* nuvelelor în discuție — *O făclie de Paști, Păcat, În vreme de război* — nu sînt prin ele însele îndeajuns de grăitoare pentru a ne avertiza că scriitorul radiografiază nu maladii propriu-zise, ci *drame* petrecute în *subteranele sufletului* omenesc, apelînd, pentru aceasta, la instrumente infinit mai subtile decît constructele științifice și fișele clinice ale zoliștilor?

În nuvela *În vreme de război,* Caragiale explorează, cu mijloace aproape dostoievskiene, un caz de *propulsare în nebunie,* mai exact de *demențializare,* datorat unui fenomen obscur, incontrolabil, dar atotputernic — *transferul de personalitate.* Magistral prin desăvîrșita intuiție psihologică și prin vădita aplecare spre parapsihologie, scriitorul alege ca eroi ai ficțiunii literare doi *frați; adică* două persoane legate prin fibre nevăzute, între care fenomenele de *dependență, sugestie, telepatie, transfer* și *substituție* sînt mult mai puternice decît între doi oameni oarecare. Unul dintre frați, Stavrache, este un spirit *slab,* care pare a-și fi găsit echilibrul existențial (în stare, așadar, să primească *influența);* celălalt, Iancu, întruchipează un spirit *puternic,* rătăcitor — și rătăcit —, activ și, în mod necesar, *nefast.*

Situația din care scriitorul scoate scenariul nuvelei poate fi evidențiată în cîteva cuvinte. Hangiul Stavrache, om cu frica lui Dumnezeu, dar măcinat în subconștient de patima înavuțirii, este atras, subjugat și *luat în posesiune* de către maleficul său frate, popa Iancu din Podeni. Cei doi frați alcătuiesc împreună un adevărat *cuplu al pierzaniei.*

Scanned with OKEN Scanner

Personaj senzațional, aventurier, Iancu e un ins cu *viață dublă,* slujitor al Domnului în existența sa diurnă, tîlhar de drumul mare și criminal cu înclinații sadice în acțiunile sale „de taină". Averea fabuloasă, al cărei posesor a devenit acesta, peste noapte, trezește în Stavrache dorința obscură a *lăcomiei.* Această dorință îl va lega magnetic de Iancu, vajnic și versat slujbaș al lui Satana. Preotul-tîlhar se înfățișează fratelui mai mare „ca unui duhovnic", purtînd cu ipocrizie *masca pocăinței* pentru faptele mîrșave săvîrșite. Imploră milă creștinească și grabnică izbăvire de temniță. Duhul pizmuirii — perfid sfătuitor — îi șoptește lui Stavrache soluția salvatoare. La han a sosit un grup de voluntari (sîntem în vremea Războiului pentru Independență de la 1877) și Iancu se va putea amesteca printre ei, primind o nouă identitate. Prin acel straniu ritual al preschimbării preotului pervertit într-un soldat „voinic, frumos și curat", Stavrache este atras — ca din întîmplare — într-o lucrare diavolească. Hangiul oficiază de fapt, în chip inconștient, o *călugărire pe dos;* și, în acest moment, el se întoarce, instantaneu și definitiv, cu fața de la Dumnezeu, nemaiputînd evita consecințele sacrilegiului săvîrșit. Va deveni victima fratelui-diavol, care, știindu-i gîndurile ascunse de a-l vedea mort, îl va hărțui pînă la demență prin acele *terifiante vedenii* — anunțînd catastrofa finală —, în care el i se arată *viu* (ocnaș agresiv și căpitan sardonic), spre a-i cere înapoi averea. Și toate acestea, după ce, printr-o scrisoare bine ticluită, îl încredințase că ar fi murit pe front, încununat de glorie. Încheierea se cunoaște. Mîna pe care Dumnezeu i-o întinde lui Stavrache prin vizita fetiței sărmane — proiecție a îngerului său păzitor —, avarul o refuză. Întoarcerea voluntarului disperat — care cere cinsprezece mii „de pomană", din propria-i avere, pentru a-și acoperi delapidarea din banii regimentului — reprezintă în fapt ultimul act al omorîrii *hristice* a hangiului. „Horcăieli" și „gemete", „răcnete", spasme cumplite, furie dezlănțuită (totul sub lumina candelelor de la icoane) sînt indicii clare ale prezenței diavolului, care îl împinge pe Stavrache spre săvîrșirea *păcatului capital:* uciderea de frate. Repede imobilizat, „legat butuc" — o dată criza consumată —, hangiul *„începu să cînte popește"*, semn că de-acum nu-și mai aparține. Pe acest final de coșmar, jubilează replica macabră a diavolului „ghinionist", care se travestește, cu nerușinare, în chipul unui om năpăstuit: *„N-am noroc!"*.

Concepte și reprezentări din domeniul psihopatologiei, parapsihologiei și teologiei se îngemănează în nuvela lui Caragiale, spre a sugera convergent (cu necesara ambiguitate trebuitoare misterului) adevărul că *deraierile psihice* și *de comportament* sînt, cel mai adesea, în realitatea lor ascunsă, *cazuri de posesiune* — a unui spirit de către altul — și, la limită, *cazuri de posedare* a omului de către diavol. Cu alte instrumente ale investigației, proprii medicinii creștine, doctorul Kenneth McAll a prezentat simptomele și terapia unor cazuri asemănătoare — de această dată reale — în cunoscuta sa carte *Vindecarea arborelui genealogic,* tradusă recent și în românește.

Scanned with OKEN Scanner

Ioan Slavici: „Moara cu noroc"

MIRCEA POPA
Institutul de Lingvistică și Istorie Literară „Sextil Pușcariu", Cluj-Napoca

Moara cu noroc este una dintre nuvelele exemplare ale literaturii române clasice, aflată în descendența lui *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi și a *Scenelor istorice din cronicele românești* de Al. Odobescu, numai că materia tratată nu mai e istorică, ci predominant actuală și adaptată balzacian relațiilor de producție capitaliste. Ea alcătuiește piesa de rezistență a volumului *Novele din popor* (1881), care a făcut vîlvă la vremea sa, apreciată la modul superlativ de Eminescu sau Titu Maiorescu. Succesul ei vine din nota de vizibilă modernitate, bazată pe complexitatea tipurilor puse în relație, pe tendința de complicare a acțiunii, pe ritmul trepidant, alternînd în mod subtil cu pasaje non-narative, ca și pe intriga polițistă, ce permite mai multe perspective referențiale. În cele ce urmează vom încerca să stabilim cîteva dintre elementele constitutive care concură la valorificarea strategiilor narative ale nuvelei.

a. Simbolistica titlului. Primul lucru de care luăm act la citirea nuvelei este titlul. El reprezintă o adevărată *metaforă configurativă,* sugerînd perspectivele unei afaceri prospere, pe cînd, în realitate, numele cel mai potrivit al nuvelei ar fi fost acela de *Hanul cu nenoroc.* Ambiguitatea titlului, trimițînd la conotațiile *opuse* ale termenului, este o tehnică mai veche de subversiune, prin care narațiunea intră în conflict cu titlul. În al doilea rînd, scriitorul pune, înaintea lui Sadoveanu, în circulație motivul *hanului,* al *cîrciumei,* ca loc de popas și de întîmplări extraordinare, adevărat *topos* al literaturii universale, fapt care asigură de la început o anumită *polifonie a vocilor narative,* prin convocarea *la centru* a tuturor protagoniștilor. Hanul devine pentru moment un fel de *centrum mundi,* loc care strînge ca într-un ghem toate firele narative, oferind ecranul pe care se proiectează toate conflictele dintre personaje, dar și un loc ideal de configurație topografică, în care dealurile se adună ca într-o căldare pe tăpșanul hanului, de unde privirea ia în stăpînire locurile: *„cale de un ceas nu se poate ivi nimeni fără ca să-l zărești".* În general locurile sînt pustii și neprietenoase, de aceea, cînd drumețul dă cu ochii de han, se bucură că l-a ajutat norocul.

b. Motivația conflictului. A doua problemă esențială pe care cititorul este obligat s-o amorseze este aceea a conflictului: de unde își trage el seva și de ce crește atît de spectaculos pe parcurs. Mai întîi, conflictul se naște în chip imînent din identificarea *casei* cu *hanul.* Mutîndu-se la Moara cu noroc, Ghiță își anulează siguranța și securitatea căminului, acel loc de intimitate și siguranță pe care acesta îl reprezintă. Înlocuind *han* cu *„moară"*, Slavici a îmbogățit conotațiile cuvîntului, căci moara va măcina de acum înainte în chip nemilos destinele protagoniștilor, moara fiind un loc al tuturor și al nimănui, deci un spațiu în care familia e amenințată. Omologia *cămin = han* va sta la baza tragediilor care vor urma. Ea îl va transforma pe Ghiță din postura de stăpîn în aceea de slugă, relație care va constitui motorul prăbușirii acestuia. A treia relație conflictuală importantă din care se hrănește conflictul nuvelei este intrarea eroului în spațiul interzis al păcatului. Or, *păcatul* are drept consecință *pedeapsa,* ca în *Decameron,* în basmele populare și în orice construcție romanescă justițiară și determină firul epic principal. Orientarea lui Ghiță

Scanned with OKEN Scanner

între cei doi centri de putere, unul reprezentat de Lică și celălalt de Pintea, va conduce la agravarea conflictului și transformarea acestuia într-o răfuială între Pintea și Lică, luptă de anvergură în cadrul căreia Ghiță va fi mai mult un instrument.

c. *Tehnica narativă.* Îmbinarea tuturor elementelor expuse mai sus într-un sistem narativ unitar și coerent ține de măiestria epică a scriitorului. În primul rînd, Slavici valorifică aici din plin vechile funcții narative ale basmului, indicate de V. I. Propp ca fiind următoarele: *absența* (plecarea de acasă), *interdicția, încălcarea, iscodirea, divulgarea, complicitatea, prejudicierea, contradicția, lupta* (urmărirea, goana), schemă narativă respectată în linii mari și de I. Slavici. Plecînd din satul lui, mînat de goana îmbogățirii, Ghiță transformă vechiul cămin (soție, soacră, copii) într-un loc producător de avere, în crîșmă. Înhăitarea cu Lică îl va face părtaș la fărădelegile acestuia, la acceptarea condiției de slugă. Fapta curată e înlocuită acum cu una vinovată, cu existența culpabilă. Închis și cercetat, Ghiță capătă acea conștiință culpabilă, care echivalează la omul din popor cu pierderea însemnelor omeniei: *„Sărmanilor mei copii – zise el – voi nu mai aveți, cum avuseseră părinții voștri, un tată om cinstit".* Din acest moment al revelației culpei, Ghiță va face totul ca să-l dovedească pe Lică, să scape de dependența față de el. Greșeala lui este că își va sacrifica și soția, iar fără ea întreg căminul se prăbușește, Ghiță fiind pedepsit cu moartea pentru „trădările" sale. Toată acțiunea, învăluită într-un aer de *policier* atractiv, este admirabil condusă, cu o intrigă bine gradată și excelent întreținută. Mai întîi, avem a face cu avertismentul bătrînei din *incipit,* ce traduce experiența de viață tradițională, întemeiată pe morală, credință și legi statornice *(„Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit").* Urmează imaginea premonitorie a peisajului, „moara părăsită, cu lopețile rupte și cu acoperemîntul ciuruit", cu pustietatea aridă, doar „iarbă și mărăcini", care atestă agresivitatea locului. De la cîrciumă privirea scriitorului se oprește apoi asupra peisajului, ca într-o panoramare, surprinzînd cu acuitate detalii semnificative. Este *scena* pe care se vor confrunta personajele, scenă asupra căreia scriitorul revine periodic, oferind noi amănunte. Relatarea are în vedere apoi amenințarea necunoscută care venea din partea puterii locului, acel Lică Sămădăul, „om aspru și neîndurat", de care află înainte să îl cunoască. Mesajele trimise de acesta vorbesc de iminenta întîlnire, care nu se lasă mult așteptată. Confruntarea e decisivă și Ghiță cedează mînat de patima îmbogățirii rapide. Complicitatea va fi plătită însă prea scump de erou, care își sacrifică nu numai viața, dar și familia, întreaga confruntare avînd alura unui adevărat western american din șesurile aride ale Californiei, bîntuite nu de turme de vaci, ci de cele de porci. Lică pierde și pentru că îl înfruntă pe Dumnezeu, încălcînd dreapta credință, idee moral-creștină mai puțin subliniată pînă acum, la care trebuie să raportăm moralismul creștin al scriitorului, căci *„Dumnezeu e pretutindenea, fiindcă pretutindenea, în tot locul și în toate timpurile, soarta omului atîrnă de întîmplări ale căror tainică legătură el cu mintea lui mărginită nu poate să o cuprindă".*

Scanned with OKEN Scanner

Al. Macedonski: „Noaptea de decemvrie“

FLORIN MIHĂILESCU
Universitatea din București

Impresia dominantă pe care o produce orice lectură a celei mai celebre dintre *Nopțile* lui Macedonski este aceea a unei atmosfere de magie, savant regizată atît la nivelul orchestrației sonore, cît și la acela al imaginației poetice. Ceea ce se observă mai întîi în chip izbitor este procedeul repetiției versurilor fie în formă identică, fie în formă parțial modificată. Cum poziția versurilor ce se repetă variază în schema strofelor, primejdia unei anume monotonii este cu grijă evitată și procedeul generează un farmec straniu de incantație hipnotică, străbătînd atmosfera întregului poem, ale cărui modulații dulci și învăluitoare sună legănător ca melodia unei catilene, amplificate de sonoritățile armonice ale ritmului amfibrahic: *„Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul... — / Prin aer petale de roze plutesc.../ Mătasea-nflorită mărită cu firul / Nuanțe, ce-n umbră, încet, veștejesc... / Havuzele cîntă... — voci limpezi șoptesc... / Bagdadul! Bagdadul! și el e emirul“*, pentru ca în continuare cele două motive, Bagdadul și emirul, să fie reluate mereu și împletite pe întinderea mai multor strofe. Alteori, repetiția devine deliberat obsesivă, materializînd de fapt obsesia interioară: *„De nume-l întreabă emirul, deodată, / Ș-acesta-i răspunde cu vocea ciudată: / — La Meka, plecat-am a merge și eu. / — La Meka?... La Meka?... — și vocea ciudată: / — La Meka! La Meka! răsună mereu“*.

Iată acum și tipul repetiției divers și subtil organizate, cu funcție pronunțat fascinatorie, încercînd să creeze senzația nesfîrșirii spațiului și timpului: *„În largu-i, pustia, să treacă-l așteaptă... / Și el naintează — și calea e dreaptă — / E dreaptă — tot dreaptă — dar zilele curg. / Și foc e în aer, în zori, și-n amurg — / Și el naintează — dar zilele curg“*. Întîlnim aici aproape toate tipurile de repetiție, de la cea lexicală pînă la cea sintactică, repartizate în strofă după normele unei arhitecturi de mare rafinament tehnic, încît — încă o dată — pericolul oricărei monotonii, pe care ar putea-o provoca redundanța, dispare și repetiția cîștigă o forță nemaipomenită de insinuație, incomparabilă nu numai în contextul poeziei românești în genere, dar chiar al celei macedonskiene, unde virtuțile procedeului din *Noaptea de decemvrie* n-au mai fost niciodată egalate.

O altă caracteristică frapantă a poemului este nu preponderența, ci evasiunanimitatea verbelor la prezent. Cu cîteva excepții de perfect compus, mai cu seamă în primele strofe, dar și în versul final, sau de conjunctiv prezent în numai șapte din totalul versurilor, timpul verbelor din *Noaptea de decemvrie* este prezentul indicativului, fenomen demn de cea mai mare atenție dacă avem în vedere regimul de vis și reverie al întregii ficțiuni poetice. Semnificația acestei împrejurări expresive nu poate fi decît puternica actualizare a parabolei. Visul în marginile căruia se desfășoară întreaga întîmplare simbolică este un vis trăit pe măsură ce este și relatat, ceea ce dă poeziei — cum nu mai e nevoie să demonstrăm — o capacitate de emoție incalculabilă. Poetul nu mai relatează parabola lui dintr-un vis trecut și îndepărtat, ci ne obligă să participăm sau cel puțin să asistăm la ea din imediată apropiere, dacă nu chiar din interiorul ei. Rezultatul este un angajament integral, care scoate în modul cel mai categoric poemul din zodia parnasianismului, de care rămîne legat numai prin elemente exterioare, de figurație plastică, relevîndu-i vibrația romantică fundamentală.

Scanned with OKEN Scanner

Motivul însuși al visului și al aspirației spre ideal este esențialmente romantic, cum romantice sînt și cele cîteva antiteze care alcătuiesc conflictul tragic al poeziei. Totul se petrece în două planuri: cel dintîi, al realității, cuprinzînd sărăcăcioasa cameră a poetului, izolată într-un peisaj cotropitor de iarnă cu viscol și urlet de lupi, și cel de al doilea, al reveriei care închipuie călătoria simbolică în căutarea himerei. Metamorfoza poetului în tînărul emir din Bagdad se petrece ca în scena inițială din *Faust*, mai puțin pactul înrobitor cu diavolul. Aici Mephisto apare sub chipul de arhanghel al inspirației, dar, în același fel ca și la Goethe, din focul vetrei ce abia mai pîlpîie acum sub violența urgiei de afară care toropește mintea și dezleagă aripile imaginației: *„Dar scrumul sub vatră, deodată, clipește... / Pe ziduri, aleargă albastre năluci... / O flacără vie pe coș izbucnește, / Se urcă, palpită, trosnește, vorbește... // — «Arhanghel de aur, cu tine ce-aduci?» // Și flacăra spune: «Aduc inspirarea... / Ascultă, și cîntă, și tînăr refii... — / În slava-nvierei înecă oftarea... / Avut și puternic emir, voi să fii» — / Și flacăra spune: «Aduc inspirarea» / Și-n alba odaie aleargă vibrarea"*. Din acest moment, totul se desfășoară în planul secund, al inspirației poetice, al fanteziei care propune parabola setei absorbante de ideal, de perfecțiune, de împlinire a destinului, întruchipate în Meka, cetatea sfîntă care reprezintă simbolul credinței musulmane. De la peisajul de iarnă se trece pe nesimțite la imaginea toridă și luxuriantă a lumii orientale cu înfățișări exotice de basm: *„Răstriștea zăpezei de-afară dispare... / Deasupră-i e aur, și aur e-n zare, — / Și iată-l emirul orașului rar... / Palatele sale sunt albe fantasme, / S-ascund printre frunze cu poame din basme, / Privindu-se-n luciul pîrîului clar"*.

Bogat, dar nesatisfăcut, emirul visează la Meka spre care va porni în cele din urmă pe drumul cel mai drept, cu numeros alai de cămile și robi. O dată cu el pornește la drum și un călător singuratic: *„Mai slut e ca iadul, zdrențos, și pocit, / Hoit jalnic de bube — de drum prăfuit, / Viclean la privire, și searbăd la față"*. (Se observă și aici că și în multe alte locuri că virgulele au la Macedonski mai mult o funcție prozodică decît una gramaticală.)

Urmînd o cale ocolită și în aparență trudnică și fără șanse, căci *„Pocit, șchiop și searbăd, abia se tîrește..."*, el va ajunge singurul în cetatea Mekăi, pe cînd emirul, după ce-și va pierde rînd pe rînd însoțitorii, va muri sub jarul pustiei, moment în care poemul se reîntoarce la planul inițial, al realității imediate: *„Și-n Meka străbate drumețul pocit. / Plecat șchiop și searbăd pe drumul cotit — / Pe cînd șovăiește cămila ce-l poartă... // Și moare emirul sub jarul pustiei — / Și focu-n odaie se stinge și el, / Iar lupii tot urlă pe-ntinsul cîmpiei, / Și frigul se face un brici de oțel..."*.

Sînt așadar două antiteze ce se pot constata mai cu seamă: pe de o parte, între situația reală și cea imaginară a poetului și, pe de altă parte, între emir, cu eșecul lui inexplicabil, și străinul pocit și neînzestrat, cu triumful lui incredibil, dar semnificativ pentru intenția parabolei lui Macedonski. În legătură cu această a doua opoziție, care conferă în fond întregului poem valorile sale cele mai adînci, s-a observat mai demult (G. C. Nicolescu) că ea e construită pe temelia unei anume incongruențe, altfel caracteristică autorului, dar care trebuie neapărat analizată pentru a încerca să ne lămurim izvoarele care au generat-o. Căci nu e greu de remarcat că dacă Meka reprezintă un ideal de puritate și perfecțiune care transcende bunurile pămîntești, atunci ea nu poate fi cucerită decît de acela care întrunește condiția spirituală necesară, dar mai ales o calitate morală ireproșabilă. Or, drumețul pocit nu poate fi în nici un caz acela și totuși el izbutește să pătrundă în cetate. Finalul poemului pare a schimba semnificația simbolului, iar Mekăi pămîntești, nenumită astfel, dar subînțeleasă ca atare, i se opune o Mekă cerească,

Scanned with OKEN Scanner

„Meka cea mare", al cărei sens se înfăţişează destul de ciudat. Dar să citãm versurile: *„Dar luna cea rece, ş-acea duşmănie / De lupi care urlă, — ş-acea sărăcie / Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă, / Sunt toate pustia din calea cea dreaptă, / Ş-acea izolare, ş-acea dezolare / Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare..."*. Sîntem fixaţi aşadar în planul primar al realităţii, al contingenţei. Să înţelegem deci că Meka poetului e experienţa oricît de crudă a vieţii concrete, infinit mai preţioasă decît intangibila himeră? Sau că Meka neajunsă în vis e numai ipostaza demnităţilor lumeşti, la care nu se parvine prin cinste, ci mai degrabă pe căi ocolite, ipoteză care pune în valoare sarcasmul poetului dezamăgit? Textul în proză *Meka şi Meka*, ce stă la baza *Nopţii de decemvrie*, separă mai limpede cele două semnificaţii polare, poemul însă le învăluie în echivoc, lăsînd deschis drumul supoziţiilor, dar nu mai puţin şi al obiecţiilor cu privire la coerenţa artistică a semnificaţiilor simbolului central.

Bineînţeles că eminentele calităţi ale acestei capodopere macedonskiene ne obligă să trecem cu vederea o atare incertitudine, care, în chip foarte elocvent, nici n-a prea fost sesizată de comentatori, interesaţi mai ales de contradicţiile vieţii în sine decît de repercusiunile lor în operă. Căci este aici fără îndoială un ecou al aspiraţiei lui Macedonski, niciodată satisfăcută, spre recunoaşterea publică a meritelor sale şi obţinerea unei poziţii corespunzătoare în ierarhia socială. Nu e de aceea nici o exagerare să vedem în *Noaptea de decemvrie* un foarte important filon existenţial care alimentează substanţa generatoare a întregului mesaj liric. *„Poetul,* scria Tudor Vianu, *a rămas totdeauna un temperament social. Experienţa lui fundamentală este experienţa socialului. Marile lui dureri au fost provocate de convieţuirea cu oamenii. Iar dacă marile lui bucurii au fost găsite aiurea, în mijlocul naturii reparatoare, de aci el a privit totdeauna înapoi către societatea oamenilor cu dispreţ sau compătimire. Societatea rămînea astfel prezentă chiar atunci cînd poetul evadează din graniţele ei. Un fir de poezie satirică şi socială se împleteşte în întreaga operă a lui Macedonski"*.

Noaptea de decemvrie apare în felul acesta ca tragedia unei ratări exprimate prin intermediul unei parabole lirice cu sensuri etico-sociale mai mult decît transparente. Nu treapta înaltă a condiţiei umane o vizează poemul, de vreme ce Meka nu e inaccesibilă oricui, ci treapta imediată a existenţei umane în lupta ei pentru afirmare şi împlinire. Selecţia indivizilor — vrea să sugereze Macedonski — nu se face totdeauna conform cu propria lor înzestrare şi mijloacele nu au decît valoarea de a înlesni atingerea scopului, indiferent de calitatea şi îndreptăţirea lor. *Noaptea de decemvrie* este, aşadar, poemul revoltei din perspectiva artistului condamnat la o existenţă precară în mijlocul unei societăţi în care scopul scuză mijloacele. Felul învăluit, parabolic, în care procedează însă Macedonski aici, spre deosebire, de pildă, de *Noaptea de ianuarie* sau *Noaptea de februarie* sau *Noaptea de noiemvrie*, ridică poezia de la condiţia pamfletului şi a satirei directe la înălţimea unui simbol universal al eşecului.

Din acest punct suprem al tuturor semnificaţiilor sale lirice, *Noaptea de decemvrie* lucrează asupra noastră ca un autentic „poem delirant al mirajului", cum l-a numit G. Călinescu, purtîndu-ne în lumea idealei ficţiuni, ce nu-şi poate ascunde totuşi determinismul existenţial generator. Capodopera lui Macedonski nu e astfel numai produsul unei imaginaţii libere şi gratuite, ci şi admirabila sinteză alegorică a unei crude şi dramatice experienţe omeneşti.

Scanned with OKEN Scanner

Barbu Ştefănescu Delavrancea: „Apus de soare"

Prof. SIDONIA SIMIONESCU
Liceul Naţional, Iaşi

Accentuarea interesului pentru trecutul naţional, sub influenţa ideologiei paşoptiste, conduce şi în domeniul dramaturgiei la depăşirea unei etape a căutărilor (reprezentate de încercările lui Gh. Asachi, N. Istrati, I. M. Şoimescu, Al. Depărăţeanu în prima jumătate a secolului al XIX-lea), ca primă izbîndă a genului impunîndu-se în 1867 drama lui B. P. Hasdeu, *Răzvan şi Vidra.* Pe drumul deschis acum vor păşi în anii următori Vasile Alecsandri, cu *Despot-Vodă* (1880), Al. Davila, cu *Vlaicu-Vodă* (1902), B. Şt. Delavrancea, cu *Apus de soare* (1909). Din istoria naţională autorii vor extrage modele şi semnificaţii pentru contemporaneitate. Ecoul evenimentului de la 1877 încă stăpînea conştiinţa românească la începutul veacului nostru, aşa încît personalitatea lui Ştefan, domnitorul ales de Delavrancea în *Apus de soare,* reprezintă răspunsul ideal pentru preocuparea de consolidare a independenţei naţionale, evidenţiind totodată mîndria unui neam care ştie să-şi preţuiască eroii.

Istoria Moldovei este urmărită de autor în etape succesive într-o trilogie care pleacă de la vremea lui Ştefan cel Mare, în *Apus de soare,* continuă cu domnia lui Ştefăniţă în *Viforul* şi se încheie cu cea a lui Petru Rareş, în *Luceafărul.* În acest triptic, *Apus de soare* rămîne o adevărată capodoperă a dramei romantice româneşti, anunţînd chiar — prin complexitatea eroului, prin problematica profund umană —, orientări ulterioare ale teatrului modern. Sînt evidente sursele folclorice în dimensiunea legendară a eroului, dar informaţiile legate de personajele istorice şi de evenimentele timpului sînt culese din *Letopiseţele* moldoveneşti publicate de M. Kogălniceanu, din *Cronica românilor şi a mai multor neamuri* de Gh. Şincai, din cartea lui C. Esarcu, *Ştefan cel Mare. Documente publicate în arhivele Veneţiei,* sau din contribuţiile istoricilor contemporani, ca B. P. Hasdeu şi N. Iorga.

Metafora din titlu conotează echivalenţa morţii lui Ştefan cu *apusul soarelui* Moldovei.

Structurată în patru acte, drama prezintă într-o gradaţie ascendentă evoluţia unui conflict politic între domnul autoritar şi cîţiva boieri care plănuiesc încălcarea hotărîrilor testamentare ale lui Ştefan, dar, concomitent, evidenţiază un conflict interior generat de limitele fiinţei umane, de confruntarea spiritului cu bătrîneţea şi boala. Eroicul nu este deci domeniul absolut al dramei şi nu eclipsează problematica general umană.

Subiectul cunoaşte momentele specifice: *expoziţiunea,* în actul I — în cetatea Sucevei, învăluită în lumina toamnei, personaje feminine surprinse în îndeletniciri casnice, evocă personalitatea lui Ştefan, care va apărea ulterior însoţit de boierii credincioşi; *intriga,* în actul al II-lea — dezvăluirea complotului celor patru boieri; *desfăşurarea acţiunii* care adînceşte conflictele pînă la *punctul culminant* din actul al III-lea — împlinirea voinţei lui Ştefan prin înscăunarea lui Bogdan, tensiunea deosebită a momentului fiind accentuată de o natură dezlănţuită: vorbele domnitorului se însoţesc cu tunetele, iar figura îi este aureolată de lumina fulgerului; *deznodămîntul,* în actul al IV-lea — pedepsirea paharnicului Ulea şi trecerea în odihna veşnică a domnitorului Moldovei, cu numele ţării pe buze.

Personajul central, cu o psihologie complexă (conducătorul, părintele, bătrînul fiind ipostazele sale alternative) se conturează iniţial prin replicile celorlalte personaje; perspectiva este a unei colectivităţi profund ataşate domnitorului: *„Irina: Flăcările se-nălţau pînă la cer. Şi el ţipa: Nu vă lăsaţi!";* sau Raveca: *„În patruzeci şi şase de ani, treizeci şi trei de bătălii, două fără izbîndă şi treizeci şi una de biruinţi! El să trăiască şi Moldovei i-e bine".* Prin această tehnică a „vocilor" se pregăteşte intrarea în scenă a eroului. Procedeul revine şi pe parcursul dramei, caracterizările realizate de celelalte personaje — dintr-o tabără sau alta — fiind numeroase: *„Chicenul Moghilă: ... straşnic răcnea leul Moldovei, că auia valea şi codrii";* cei potrivnici recunosc şi ei: *„Că mult e bun... Şi viteaz... Şi nepărtinitor...".* Forţa personajului este cu atît mai pregnantă, cu cît chiar duşmanii săi îl numesc „şoiman" şi „vultur",

Scanned with OKEN Scanner

trădîndu-şi astfel admiraţia. Celelalte personaje îi spun „zmeul", „slăvitul", „soarele", „sfîntul", evidenţiind o dimensiune mitică, de sorginte folclorică. Proiecţii mitice apar chiar înaintea intrării protagonistului în scenă: *„Cînd s-a născut l-a scăldat în sînge de şerpoaică [...]. Şi de vultur... Să se strecoare şi să se înalţe"*. Realitatea şi legenda fuzionează în conturarea unui personaj excepţional, care se va defini şi prin vorbele şi faptele sale. Autocaracterizările sînt numeroase (*„Că sunt bătrîn... Că sunt bolnav"; „Dar sufletul nu vrea şi trupul nu mai poate"*), culminînd cu acea prezentare a politicii sale interne şi externe, subliniind permanent identitatea voinţei ţării cu aceea a domnitorului. Pe alocuri, un umor discret converteşte tonul grav.

Puternicul, viteazul, nemuritorul voievod este dublat permanent de bătrînul bolnav, de omul care are conştiinţa limitelor sale: *„Bătrîn, bolnav şi neputincios... Mantia asta e prea grea..."*. Remarcăm că aureola eroului nu-şi diminuează strălucirea prin aceste trimiteri la o condiţie umană precară, care dimpotrivă, îi asigură autenticitate, depăşind astfel schematismul personajului realizat de V. Alecsandri în *Dumbrava Roşie.*

Uneori limbajul este aluziv, ambiguu. Astfel, adresîndu-se lui Ulea, Ştefan se referă la sabia sa: *„Nu vrea să iasă. Nu vreau să iasă... Şi de ce-aş vrea?"*; sau, atunci cînd Bogdan încearcă să-i sărute mîna: *„Prea e caldă şi năduşită... Aşteaptă să se răcească..."* Alteori este ironic: *„Fii, măi omule, tînăr, voinic ca un brad, fii ca mine"*.

Faptele sînt puţine, dar luminează acelaşi sentiment al iubirii de ţară: grija pentru viitorul Moldovei prin asigurarea unui urmaş demn. Într-un efort suprem, Bogdan este încoronat; rana de la picior îi este arsă şi Ştefan suportă cu bărbăţie durerea; Ulea este ucis.

Antiteza contribuie la individualizarea personajului, căci patriotismul domnitorului se conturează în opoziţie cu interesele meschine ale boierilor potrivnici, iar vigoarea şi duritatea sa sînt mai evidente în vecinătatea blîndei doamne Maria. De asemenea, comportamentului necruţător cu boierii necinstiţi i se opune duioşia relaţiei cu cei apropiaţi.

Natura este şi ea invocată în scopul luminării eroului central; săgeţile privirilor către grupul lui Ulea se amplifică în fulgerele de afară, tunetul vorbelor se contopeşte cu cel ce însoţeşte ploaia, conferind personajului dimensiuni hiperbolice. Furtuna din sufletul său este preluată de natură, ceea ce duce la potenţarea sentimentelor eroului.

Rememorarea locurilor atîtor lupte şi jertfe este realizată prin exclamaţii, interogaţii şi enumeraţii sugestive atît pentru legătura de suflet cu eroii neamului, cît şi pentru viziunea magnifică a pămîntului românesc: *„... Şi pe oasele lor s-a aşezat şi stă tot pămîntul Moldovei ca pe umerii unor uriaşi"*. Simetria, cadenţa ritmică a frazelor întregesc caracteristicile unui stil retoric: *„Şi cum vru Moldova, aşa vrusei şi eu. Că vru ea un domn drept şi n-am dăspuiat pe unii ca să îmbogăţesc pe alţii... Că vru ea un domn treaz..."*. Elipsa concentrează relatarea şi conferă o anume cadenţă frazei: *„Vladislav, un molîu, un întristat. Alexandru, un fudul..."*. Limbajul metaforic accentuează caracterul poetic al textului. Lexicul popular, cu numeroase elemente muntenești, păstrează o anumită solemnitate.

Drama îşi justifică apartenenţa la romantism nu numai prin apelul la istoria naţională, prin personajul excepţional sau prin stilul retoric, dar şi prin elementele de legendă, prin prezenţa în conştiinţa personajelor a credinţelor populare (*„Buha ţipă. [...] Luna s-a arătat c-un cearcăn roşu..."*) care creează o atmosferă fantastică ce aminteşte de Ibsen.

George Călinescu sintetiza astfel consideraţiile sale asupra dramei lui Delavrancea: „o capodoperă a dramaturgiei poetice şi oratorice şi nu mai puţin o dramă de observaţie a tipicului, singura din literatura noastră în care toate aceste aspecte se unesc armonic" *(Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent).*

Scanned with OKEN Scanner

George Coşbuc. Universul poetic

GEORGETA ANTONESCU
Universitatea din Cluj-Napoca

După colaborările la revista manuscrisă *Muza someşană,* a liceului românesc din Năsăud, debutul publicistic propriu-zis al lui G. Coşbuc a avut loc în 1884, în revista *Tribuna* şi în *Calendarul pedagogic* pe 1885. Acest debut (cu lunga snoavă versificată *Filozofii şi plugarii* şi cu două ghicitori) indică unele dintre direcţiile fundamentale ale operei sale viitoare: *epicul,* ca formulă poetică predilectă, şi *inspiraţia folclorică* în ceea ce priveşte conţinutul şi filozofia de viaţă. Din perioada imediat următoare semnalăm trei repere cronologice în viaţa şi opera lui Coşbuc: 1887, anul angajării sale ca redactor la *Tribuna,* 1889, anul trecerii în România şi al publicării cîtorva creaţii de referinţă *(Numai unul, Fata moarului, Nunta Zamfirei),* şi 1893, anul în care apare primul său volum de poezii (şi cel mai unitar din punctul de vedere al formulei artistice şi al valorii), *Balade şi idile.* Următoarele volume, *Fire de tort* (1896), *Ziarul unui pierde-vară* (1902) şi *Cîntece de vitejie* (1904) întregesc profilul poetic statornicit în prima carte.

Un astfel de traiect reprezintă, în mare măsură, continuarea, cu mijloace mai elaborate şi mai subtile, în conformitate cu noua etapă prin care trecea poezia şi literatura română în general, a formulei artistice cristalizate, în perioada paşoptistă şi postpaşoptistă, de V. Alecsandri. *Doinele, Pastelurile, Legendele* şi *Ostaşii noştri* intră toate în rezonanţă cu un grup sau altul dintre poeziile lui Coşbuc, fără să fie vorba de imitaţie, ci de o înrudire profundă, de temperament poetic şi de concepţie asupra existenţei şi a literaturii.

Această concepţie, exprimată în programul revistei *Vatra,* pe care Coşbuc o fondează împreună cu Slavici şi Caragiale în 1894, sau în *Sămănătorul,* scos în 1901 împreună cu Al. Vlahuţă, şi reluată şi într-una dintre poeziile tîrzii, *Poetul* (1911), are la temelie ideea legăturii scriitorului cu poporul său, care e în acelaşi timp izvor de inspiraţie şi destinatar al creaţiei, şi presupune folosirea elementelor tradiţionale, ale căror principale surse sînt istoria şi folclorul. Dacă adăugăm la acestea clasicismul funciar (temperamental, dar şi de educaţie şi gust literar) al poetului, ne putem explica multe dintre trăsăturile cele mai caracteristice ale creaţiei sale poetice, în care epicul, sau măcar aparenţa lui, joacă mai peste tot un rol fundamental. Lumea înconjurătoare este receptată în permanenţă sub specia umanului şi a dinamicului, în care tot timpul *se petrece* ceva, iar atunci cînd nu sînt evocaţi în ea oamenii, elementele naturii apar personificate. Sînt caracteristice din acest punct de vedere poezii ca *Vîntul, Vestitorii primăverii, Pralnova, Concertul primăverii* sau *Chindia,* în care ape, vieţuitoare sau fenomene meteorologice iau înfăţişare umană şi sînt antrenate în acţiuni similare cu cele ale oamenilor. Cu atît mai limpede este acest mod de înţelegere a realităţii atunci cînd este vorba de scene rurale, în care omul apare ca parte integrantă şi definitorie a peisajului: *Noapte de vară, Iarna pe uliţă, În miezul verii* (ambele poezii cu acest titlu): De altfel, în cele mai multe dintre poeziile sale, oamenii se constituie în subiect principal, Coşbuc recurgînd la o aşa-numită *lirică a rolurilor* şi realizînd în acelaşi timp şi o trecere în revistă a figurilor, momentelor şi actelor umane fundamentale. Sub aparenţa personajelor şi poveştilor preluate din viaţa satului sau din folclorul românesc, Coşbuc ne vorbeşte de fapt despre viaţă şi moarte, dragoste şi suferinţă, păcat şi remuşcare, veselie şi tristeţe, duşmănie şi solidaritate, disperare şi resemnare, renunţare obosită şi reacţie

Scanned with OKEN Scanner

energică, pledînd tot timpul pentru cîteva valori morale fundamentale, pe care le consideră definitorii pentru poporul român, dar şi indispensabile pentru adevărata afirmare a umanului. În numeroase idile *(Mînioasă, La oglindă, Rea de plată, Spinul, Dragoste învrăjbită, Numai una!* ş.a.) exaltă tinereţea şi iubirea, fără a le idealiza însă în mod excesiv, dimpotrivă, cu o permanentă nuanţă umoristică, directă ori subiacentă, ce le fereşte îndeobşte de dulcegării şi le asigură lizibilitatea şi azi, într-o vreme în care codul expresiei poetice s-a schimbat mult faţă de cel de pe timpul lui. Pe de altă parte, intensitatea, dar totodată discreţia aluzivă şi măsura cu care sînt tratate subiectele tragice *(Cîntecul fusului, Fata moranului, Fata mamii)* duc la acelaşi rezultat. Toate aceste aspecte apar într-un anumit fel sintetizate în *Nunta Zamfirei* şi *Moartea lui Fulger,* imnul adus însoţirii între bărbat şi femeie, care asigură perpetuarea umanităţii, şi bocetul, în acelaşi timp zbuciumat şi superior resemnat în faţa morţii inevitabile. În ambele cazuri Coşbuc concretizează temele în termenii românităţii folclorice: satul este în viziunea sa (ca şi, mai tîrziu, în aceea a lui Goga sau Blaga) nu o simplă sursă de pitoresc, ci singura realitate autentică, păstrătorul esenţelor existenţei înseşi.

Referirea la realităţile *româneşti* îl obligă pe Coşbuc să ia în considerare şi istoria. Fie că e vorba de trecutul îndepărtat *(Decebal către popor, Un cîntec barbar),* de evul mediu *(Moartea lui Gelu, Paşa Hassan)* sau de evenimente mai recente (suita poeziilor inspirate de războiul pentru independenţă: *Dorobanţul, Povestea căprarului, O scrisoare de la Muselim Selo* ş.a.), ori de situaţii simbolice care trimit în acelaşi timp la istorie şi la actualitate *(In opressores, Ex ossibus ultor),* Coşbuc afirmă în fond acelaşi set de valori: patriotismul şi devotamentul faţă de neam, curajul şi capacitatea de rezistenţă, de repetare a actelor eroice şi de sacrificiu. E vorba de aceeaşi umanitate vitală, stenică, neostentativă chiar şi în situaţiile cu un puternic potenţial de teatralitate. La obţinerea acestui efect o contribuţie importantă aduce şi remarcabila uşurinţă şi îndemînare în versificaţie a poetului, care toarnă în mod firesc expresia cotidiană în tiparele stihului, ocolind astfel în cele mai multe cazuri grandilocvenţa şi reuşind să rămînă convingător chiar şi atunci cînd îşi alege în mod evident personaje şi situaţii înalt pilduitoare.

Performanţa prozodică este, de altfel, una dintre trăsăturile care disting în modul cel mai vizibil opera poetică a lui Coşbuc. Miraculoasa lui capacitate de a se exprima în versuri, care n-a rămas lipsită nici de urmări mai puţin pozitive (abundenţa producţiei nu întotdeauna de cel mai înalt nivel estetic, o anume prolixitate a lungilor basme sau anecdote versificate, tentaţia poeziei ocazionale), a avut, pe de altă parte, şi consecinţe însemnate pentru evoluţia limbajului poetic românesc. Coşbuc experimentează nenumărate combinaţii strofice şi ritmice, de la formele mai mult sau mai puţin fixe (gazelul, poezia gnomică) la cele în care dificultăţile şi schemele constrîngătoare sînt de el inventate şi autoimpuse. În ciuda lungimii unor poezii şi a schemelor metrice uneori destul de contorsionate, fraza (sau adesea, dialogul) curge totdeauna limpede şi firesc, iar impresia cu care rămîne cititorul este că forma nu e gratuită, ci e cerută de însuşi mersul gîndului şi de necesităţile stării de spirit. Ca şi la nivelul conţinutului şi al concepţiei despre existenţă, şi la nivelul formei poetice şi lingvistice opera lui Coşbuc este în esenţă una a jubilaţiei, a bucuriei: bucuria de a birui greutăţile vieţii şi ale scrisului, de a elogia frumosul şi bunul fără a trece cu vederea urîtul şi răul. Din acest punct de vedere, am putea considera poezia lui Coşbuc ca încheind o perioadă (nu întîmplător ea se şi înscrie cronologic în ceea ce am putea numi „la belle époque" a istoriei şi literaturii române); moartea autorului în ultimul an al primului război mondial devine astfel simbolică: modul de a crea poezie al lui Coşbuc nu şi-ar mai fi găsit cu siguranţă locul (sau şi-ar fi găsit doar un loc minor) în etapa mult mai dificilă şi mai frămîntată de incertitudini care va urma.

Scanned with OKEN Scanner

„Nunta Zamfirei"

Prof. CORNELIU CRĂCIUN
Școala Normală, Oradea

George Coșbuc a intenționat să realizeze o epopee națională, plecînd de la datinile, credințele și poveștile populare conservate în formele de viață spirituală românească de la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Conceput în perioada colaborării sale la *Tribuna* din Sibiu proiectul nu a fost materializat decît parțial. Din ceea ce a realizat, cele două balade, *Nunta Zamfirei (Tribuna,* 12 / 24 mai 1889) și *Moartea lui Fulger,* din volumul *Balade și idile* (1893), sînt cele mai izbutite.

Construită pe reprezentarea ceremonialului nupțial, *Nunta Zamfirei* este un elogiu adus bucuriilor vieții, prin prezentarea unui moment de maximă afirmare a ei: întemeierea, bazată pe dragoste, a familiei. Optimismul, sentimentul comuniunii cu ceilalți semeni, înțelegerea rosturilor căsătoriei — perpetuarea vieții prin urmași — sînt coordonatele acestei poezii încărcate de dinamism și robustețe.

Ca specie literară, *Nunta Zamfirei* este o baladă cultă, cu o desfășurare epică evidentă, atît de clar relevată, încît pot fi identificate chiar momentele subiectului. Ele se organizează astfel: *expoziționea* — prezentarea bogăției lui Săgeată, peținea fetei și alegerea lui Viorel ca mire; *intriga* — anunțarea nunții în cele patru zări („Și s-a pornit apoi cuvînt!"); *desfășurarea acțiunii* — pregătirea invitaților pentru nuntă, sosirea lor, alaiul mirelui, întîlnirea dintre mire și mireasă, cununia, hora sătenilor; *punctul culminant* — ospățul și jocul nuntașilor; *deznodămîntul* — urarea lui Mugur-împărat.

Caracterul epic este susținut și de marcarea momentului apariției protagoniștilor: *„Ieșit-a-n cale-ales alai / De sfetnici mulți și mult popor"; „Ieși Zamfira-n mers isteț",* intrînd în cadrul larg al nunții ca personajele unei opere reprezentate pe scenă.

Nunta Zamfirei nu este o creație exclusiv epică. Prezența numeroaselor elemente lirice îi conferă caracterul de baladă epico-lirică: sublinierea frumuseții Zamfirei: *„... dar toată-n tot / Frumoasă cît eu nici nu pot / O mai frumoasă să-mi socot / Cu mintea mea";* recunoașterea faptului că, în raport cu măreția alaiului de nuntă, cuvintele nu reușesc să reconstituie integral atmosfera: *„Dar ce scriu eu? Oricum să scriu / E ne-mplinit!";* prezentarea hiperbolică a petrecerii, ca expresie a unei stări de extaz: *„A fost atîta chiu și cînt / Cum nu s-a pomenit cuvînt! / Și soarele mirat sta-n loc, / Că l-a ajuns și-acest noroc, / Să vadă el atîta joc / P-acest pămînt!".*

Autorul reușește să așeze în relație de contiguitate planul real cu acela al basmului. Această capacitate de percepere și restituire concomitentă a datelor realului și plăsmuirilor feerice reprezintă una dintre trăsăturile definitorii ale baladei.

Nunta Zamfirei înfățișează, în primul rînd, o nuntă țărănească, desfășurată după un ceremonial strict, respectat cu sfințenie, și această nuntă constituie substratul esențial de realitate pe care se construiește balada. Momentele acțiunii se succed conform tipicului nunții țărănești, așa cum Coșbuc însuși a înregistrat-o prin contact nemijlocit cu manifestările de ceremonial din Transilvania. Sînt marcate deci momentele din care se încheagă efervescentul și tradiționalul spectacol al nunții țărănești: sosirea alaiului mirelui, întîlnirea lui cu alaiul miresei, ieșirea miresei din casă, plecarea spre locul

Scanned with OKEN Scanner

cununici, hora poporenilor în timpul desfășurării cununici, ospățul și urările adresate noii familii. Acest ultim segment e chiar prezentat de poet ca o componentă obligatorie: *„Și vesel Mugur-împărat / Ca cel dintîi s-a ridicat / Și, cu păharul plin în mîini, / Precum e felul din bătrîni / La orice chef între români, / El a-nchinat"*.

În felul în care poetul construiește nunta se simte viziunea unui plăsmuitor de basme. Ceea ce aparține basmului în structura baladei este, în special, dimensiunea nunții și figurația; în baladă, fabulosul practic nu există, iar ceea ce ar putea fi considerat ca atare nu e altceva decît un procedeu stilistic: hiperbola.

Portretul Zamfirei este unic prin frumusețe (*„Un trandafir în văi părea..."*) și prin puritate (*„Mlădiul trup i-l încingea / Un brîu de-argint..."*) , ea aparținînd ființelor din basme sau din prelucrări folclorice.

Vestea despre nuntă s-a răspîndit atît de repede, încît a înconjurat pămîntul. Pentru a sugera extraordinara ei propagare, poetul apelează la antonimie (*„Și patru margini de pămînt / Ce' s t r î m t e-au fost în l a ț g u l lor"*) și la comparație (*„Acest cuvînt m a i c ă l ă t o r / D e c î t u n v î n t!"*). Nunta determină agitație planetară, pentru a cărei reprezentare poetul recurge tot la hiperbolă (*„Nuntași din nouăzeci de țări / S-au răscolit"*; sau: *„Din fundul lumii, mai din sus, / Și din Zorit, și din Apus"*).

Prezentarea sosirii invitaților se realizează prin enumerație: *„Sosit era bătrînul Grui / cu Sanda și Rusanda lui, / Și Ţinteș, cel cu trainic rost, / Cu Lia lui sosit a fost, / Și Bardeș..."*. Deși de spiță ilustră, personajele poartă mai curînd nume țărănești: *Grui* (de la croul de baladă vitejească Gruia), *Ţinteș* (derivat de la țintă), *Bardeș* (derivat de la bardă). Elementele vestimentare aparțin însă curților imperiale sau princiare.

Pentru a sugera vuietul vîntului, poetul apelează la aliterație (care constă în repetarea aceluiași sunet sau a unui grup de sunete la începutul sau în interiorul mai multor cuvinte succesive, cu scopul de a sugera o mișcare): *„Prin vulturi vîntul viu vuia..."*.

Dacă ceremonialul e dominat de prezența țărănească (*„Și nouăzeci de fecioraș i / Veneau călări"*; *„Ieșit-a-n cale ales alai / De sfetnici mulți și mult popor..."*), ospățul aduce în prim-plan personaje din lumea basmului: prinți luptători împotriva răului, feți-frumoși, feți-voinici, regi bărboși și împărați, sfetnici; chiar și o făptură îndeobște malefică, piticul Barbă-Cot, apare într-o ipostază hilară: *„Și-ntre popor / Sărea piticu-ntr-un picior / De nu-și da rînd!"*.

Figurația de basm și fastul de casă imperială sau princiară sînt susținute de un limbaj popular, e adevărat ceremonios. Cuvintele sau unitățile frazeologice sînt tot de esență populară: *„... tot* oaspeți rari, / *Tot* crai și *tot* crăiese mari, / Alăturea cu *ghinărari* / De neam străin"; „Cum nu *s-a pomenit cuvînt"*; „Sărea piticu-ntr-un picior / *De nu-și da rînd!"*.

Balada *Nunta Zamfirei* este una dintre dovezile de virtuozitate artistică a lui George Coșbuc. Poetul oferă cititorului (ascultătorului) imaginea dinamică a unui moment de viață colectivă. Hora țărănească este realizată prin concentrarea în cîteva verbe de mișcare și prin recurgerea la aliterație pentru a sugera tropotul pașilor (prin utilizarea cu precădere a consoanelor *t* și *d*): *„Se prind de mîini și se desprind, / S-adună cerc și iar se-ntind / Și bat pămîntul tropotind / În tact ușor"*. E prezent și ingambamentul (procedeu de versificație constînd în continuarea ideii poetice în versul următor, fără a marca aceasta prin vreo pauză): *„Mai un hotar tot a fost plin / De mese..."*.

Poezie a unui mare eveniment din viața satului, *Nunta Zamfirei* este și balada care încheie ciclul erotic al creației lui Coșbuc.

Scanned with OKEN Scanner

Octavian Goga. Universul poetic. „Rugăciune". „Oltul"

GEORGETA ANTONESCU
Universitatea din Cluj-Napoca

Universul poetic. După debutul în *Tribuna* (1897), opera poetică a lui O. Goga a fost strînsă în patru volume apărute în timpul vieții sale *(Poezii,* 1905; *Ne cheamă pămîntul,* 1909; *Din umbra zidurilor,* 1913; *Cîntece fără țară,* 1916), la care se adaugă *Din larg,* 1939, publicat în anul următor morții scriitorului. În aceste volume poetul valorifică în același timp tradiția liricii eminesciene și a celei coșbuciene, manifestînd totodată trăsăturile unei personalități puternic marcate de împrejurările vieții personale și ale existenței poporului român în provincia subjugată de imperiul austro-ungar, fără a rămîne însă străin nici de tendințele evoluției generale a poeziei românești la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de al XX-lea, adică de orientarea simbolistă.

Volumul care l-a impus cu adevărat pe O. Goga rămîne primul (care, de altfel, în urma unui raport mai mult decît favorabil al lui T. Maiorescu, a primit și premiul Năsturel-Herescu al Academiei Române în 1906). În acest volum se manifestă în modul cel mai evident originalitatea poetului O. Goga, contribuția sa particulară la închegarea peisajului poeziei românești. E o carte scrisă cu patos, care începe cu un text programatic *(Rugăciune),* afirmînd dorința de angajare totală a autorului în destinele neamului său și care definește nu numai aria tematică ce îl individualizează, ci și principalele mijloace expresive care vor face aceste texte ale lui O. Goga de neconfundat în contextul poetic al vremii.

Poetul ne apare aici ca un elegiac energic (contradicția în termeni e doar aparentă), în al cărui vocabular imagistic *jalea* și *furtuna* par a fi simbolurile cele mai frecvente și definitorii. Sentimentul *exilului* joacă și el un rol important. Exil al neamului mai întîi, care are, din moși-strămoși, „un vis neîmplinit" *(Noi),* acela de a fi, alături de ceilalți frați, stăpîn pe pămîntul natal; înstrăinarea pe propriile meleaguri este resimțită atît de dureros, încît poetul reflectează chiar la o revărsare a stihiilor ce ar putea muta „în altă țară" „țărîna trupurilor" celor care, în viață fiind, au fost sortiți numai suferinței *(Oltul).* Este vorba, pe de altă parte, și de un exil al poetului ca individ, totuși, reprezentativ: rupt din mediul său firesc, cel al satului, acesta nu-și mai găsește nicăieri un *loc* cu adevărat al său. Părinții au rămas undeva departe, sfîșiați și ei de dor și de tristețe *(Bătrîni, Părăsiți),* lucrurile care i-au vegheat copilăria se destramă *(Casa noastră, Reîntors);* în vizitele, rare și vremelnice, pe care le face în sat simte că a devenit un străin și un necunoscut *(Zadarnic, Pribeag).*

Creația poetică este în acest fel și o activitate compensatorie. Ea îi permite autorului să își închipuie existența pe care ar fi dus-o dacă nu intervenea ruptura determinată de necesitatea plecării la învățătură *(Dorința),* o existență deloc idilică (vezi *Apostolul, Dascălul, Dăscălița, Clăcașii* și, din nou, *Noi),* dar care ar fi avut avantajul organicității și al continuității, s-ar fi întemeiat pe tradiție și pe solidaritate. Satul prezent în poezia lui O. Goga este unul al trudei și, de multe ori, al sărăciei *(Așteptare, A murit...),* al dramelor pasionale consumate în mare parte în tăcere *(La stînă),* dar și al comunicării cu natura *(Sara, Pe înserate, Dimineața, În codru)* și al comuniunii între oameni, care, probabil, nu în mod întîmplător se manifestă mai ales în ocaziile ceremoniale și se

Scanned with OKEN Scanner

concretizează în cîntec *(Cîntece, Lăutarul, La groapa lui Laie)*. Așa sărac cum este, cu oameni modești care trudesc din greu, satul apare în poezia lui Goga drept singurul loc *autentic*, un adevărat cosmos, în care omul se poate realiza deplin, chiar dacă nespectaculos. Orașul — a cărui imagine apare în mod direct mai ales în volumele următoare, *Ne cheamă pămîntul* și, mai ales, *Din umbra zidurilor* — e, înainte de toate, un spațiu haotic și străin pînă la a deveni de-a dreptul dușmănos *(Paris, Ziua, Notre Dame* ș.a.). Singurele momente de înseninare, puternic colorată totuși de melancolia conștiinței ireversibilului, sînt posibile doar atunci cînd solii satului își fac, pentru scurte momente, apariția, aducînd cu ei amintirea *(Mi-a bătut un moș la poartă...)*, sau cînd puterea verbului poetic reînvie scene, locuri și chipuri din copilărie *(În munți, Cantorul Cîmpoi, Moș Crăciun)* ori evocă trecutul, dureros, dar și glorios, al neamului *(Strămoșii, Eu știu un basm...)*. Peste toate însă „copilăria-și plînge / Comoara ei pierdută-n pribegie" *(Lăcaș străbun;* vezi și *Prima lux)*, ceea ce face din Goga un poet tragic; e ca și cum intuiția poetică din tinerețe ar prevesti insatisfacțiile și chiar dramele ce urmau a fi trăite de autor la maturitate și bătrînețe.

În aceste împrejurări imaginea pe care și-o face Goga despre locul și menirea poetului reia, cu nuanțele determinate de trecerea timpului, mesianismul romantic, afirmat deja de pașoptiști: rostul intelectualului nu se reduce la calitatea de conducător al poporului, ci se împlinește prin dorința de *a da glas* suferințelor și năzuințelor acestuia: „El totul vede, toate le ascultă... / Unde-i plînsoarea zărilor mai multă / El își rotește aripele sale" *(Poezie,* în volumul *Ne cheamă pămîntul)*. Autobiograficul tinde astfel să se transforme în categorial, iar gîndurile poetului îmbracă forme aforistice, uneori aproape sibilinice.

Originalitatea poeziei lui O. Goga, mai accentuată în primele două volume, își trage sevele înainte de toate din contactul de substanță ideatică și expresivă cu tradiția și cu folclorul. Nu într-un mod direct vizibil și superficial, însă: Goga nu „folclorizează", ci *absoarbe* în propria viziune etica și filozofia folclorică, nu imită, ci *continuă* pe înaintașii din secolul al XIX-lea și *se situează în istorie* prin intuirea și exprimarea marilor ei fenomene și tendințe, iar nu prin citarea de personalități și evenimente concrete. Adecvarea la „curentul vremii", simbolismul, e mai puțin organică și profundă, de aceea valoarea poetică a ultimelor trei volume e inferioară primelor două. În ceea ce privește volumul *Cîntece fără țară*, acesta, în ciuda mizei tematice întru totul explicabile și meritorii, e prea înfeudat actualității, deci efemerului. Cele mai izbutite poezii din ultimele volume reiau, de fapt, teme și motive concretizate deja în primele două: copilăria pierdută, nostalgia satului patriarhal, comuniunea cu natura sălbatică, continuitatea în durere și luptă a generațiilor. Alături de ele, motivele tipic simboliste (orașul tentacular, marea, iubirea și natura ce se veștejesc ș.a.) dau naștere unor poezii mult mai palide și mai puțin emoționante.

Realizată în cea mai mare parte în primele două decenii ale secolului nostru și întemeiată și pe o bogată cultură literară universală, poezia lui O. Goga se distinge și prin varietatea formulelor prozodice: preocupat (ca și Gr. Alexandrescu în secolul trecut) mai mult de expresivitatea și de adecvarea la gînd și sentiment decît de „frumusețea" expresiei, Goga schimbă cu ușurință octava de 8/9 silabe (în care sînt scrise unele dintre textele cele mai reprezentative și mai rezistente în timp) cu versul lung (de 14 — 16 — 18 silabe), dar știe să se plieze și exigențelor formelor fixe tradiționale (sonetul) sau inventate de el însuși (ca în *Cîntece, V*, din volumul *Poezii,* sau *Ion Crîșmanul* ori *Cîntece, I,* din volumul *Ne cheamă pămîntul)*. Atît prin ideile și sentimentele cărora le dă glas, cît și prin soluțiile expresive, Goga este, deci, unul dintre poeții reprezentativi ai literaturii române de la începutul secolului, o verigă necesară în lanțul ce unește pe Coșbuc cu Blaga, dar și pe Eminescu cu Arghezi.

Scanned with OKEN Scanner

Rugăciune. Poezia a apărut mai întîi în anul 1905, în nr. 17 din 1 septembrie al revistei *Luceafărul* și în fruntea volumului de *Poezii* (Budapesta, 1905). Versiunea definitivă s-a tipărit în ediția de *Poezii* (București, 1924). Adevărată prefață a cărții și „artă poetică" a autorului, ea conține, la nivel tematic și expresiv, cîteva dintre elementele fundamentale care vor defini majoritatea textelor din acest volum.

Poezia lui O. Goga se integrează, pe de altă parte, într-o adevărată tradiție, ale cărei origini se pot descoperi încă în literatura noastră premodernă. Autori din epoci diferite, cu temperamente deosebite și punînd în operă mijloace corespunzătoare culturii și ambianței lor literare, au soluționat în mod variat „specia" poetică a rugăciunii, imprimîndu-i însă și o constantă: în toate apare, cu pondere mai mare sau mai mică, gîndul la patria în suferință și la poporul în slujba căruia trebuie să se pună poetul. Alecu Văcărescu scrie un *Tatăl nostru parodiat*, în care denunță abuzurile domnului fanariot, exprimînd speranța „ca de-acum să putem trăi și noi — *precum în cer,* / Adică fără necazuri și nedreptăți" (s.aut.); V. Cîrlova compune o *Rugăciune* care e în întregime un strigăt de revoltă împotriva suferințelor la care e supus poporul român, proclamînd: „Nu cer prisoase sau nălucire; / Voiesc dreptate, cer mîntuire / Patriei mele, jalnic pămînt"; Gr. Alexandrescu imploră și el: „Fă să doresc de obște al omenirii bine"; iar Eminescu scrie o *Rugăciune* adresată Fecioarei, mai abstractă și mai duhovnicească în termeni, formulată totuși la persoana întîi plural, deci înglobînd și pe ceilalți în nădejdea sa de mîntuire.

Urmînd același drum, O. Goga se prosternă în fața divinității atotputernice, *domn* și *părinte* (în primele variante poetul folosea de mai multe ori cuvîntul *stăpîne*, la care renunță, probabil pentru că el trimite în mai mare măsură la o relație ierarhică pămîntească și nu implică aceeași conotație de dragoste și reverență spontană, profund afectuoasă), cerîndu-i limpezimea gîndului, puterea expresiei și devotamentul față de cei mulți.

Poetul se simte înainte de toate obosit („istovit") și dezorientat („rătăcitor"), pradă zbuciumului și ispitelor care-i *tulbură* sufletul și ochii, adică impulsurile ființei profunde și înțelegerea realității înconjurătoare. Dumnezeu este chemat, deci, să-i *„orînduie* [...] *căratca"* și să-i *„îndrepte"* „văzul", dezlegîndu-i astfel „taina" lumii, dar și să-i dea puterea de a reacționa împotriva a tot ce este rău și nedrept. Într-un mod nu în totală concordanță cu preceptele creștine (o abatere de același tip săvîrșise și Cîrlova atunci cînd îi *imputa* lui Dumnezeu că i-a părăsit pe români), el își dorește nu numai puterea de *a iubi*, ci și pe aceea de *a urî*. O ură ce nu are însă în ea nimic egoist. Poetul năzuiește să se elibereze de tot ceea ce înseamnă suferință sau dorință personală („alungă *patimile* mele") și să devină purtătorul de cuvînt al durerii „altor inimi"; el își revendică povara *amanurilor, dorurilor* și *jalei* unei întregi lumi, lumea celor ce „gem umiliți [...]-n umbră", verbul său poetic și profetic („glasul de aramă") trebuind să se transforme în *„Cîntarea pătimirii noastre"* (s. aut.).

Urmînd, în liniile sale cele mai generale și mai caracteristice, tiparul retoric și stilistic al „rugăciunii", primele 12 versuri ale poeziei (care e compusă din șase octave, în versuri catalectice de 9 silabe) conțin o definire a stării sufletești a poetului, cu verbele la prezent și un vocabular imagistic care dă glas în același timp suferinței, spaimei în fața ispitelor și credinței umilite în bunătatea și puterea celui căruia ființa întreagă îi este adusă drept prinos. Începînd cu a doua parte a strofei a doua și pînă la sfîrșitul poeziei verbele vor fi la imperativ, cu o nuanță imploratoare și exhortativă ce subliniază pasiunea pusă de autor nu numai în credință, ci și în dorința de a împlini misiunea sa de poet al

Scanned with OKEN Scanner

neamului. Esența ideatică a poeziei e cuprinsă în primele patru versuri ale strofei a patra (poziția lor centrală în text nu e, desigur, întîmplătoare): „Alungă patimile mele, / Pe veci strigarea lor o frînge, / Și de durerea altor inimi / Învață-mă pe mine-a plînge".

Poezia *Rugăciune* anunță, deci, atît tematica principală a cărții (suferințele Ardealului înstrăinat de patria-mamă și viața grea a satului ce rămîne, totuși, alături de natură, singurul spațiu de trăire autentică), cît și tonalitatea lui (dramatică, dar întotdeauna sinceră și altruistă) și chiar unele constante prozodice și stilistice (octava formată din versuri de 8/9 silabe este formula adoptată în cîteva dintre cele mai reușite poezii ale volumului, iar cuvinte cum ar fi *jale, a plînge, amar, furtună, fire, cîntec* devin pilonii principali ai unui vocabular poetic relativ restrîns, dar tocmai de aceea puternic convergent și în care frecvența lor are numai rațiuni expresive). Ritmul poeziei, bazat în exclusivitate pe combinații de iambi și peoni IV, este în același timp unitar, dar nu monoton (cele mai regulate combinații metrice se găsesc în ultimele două strofe, ceea ce le subliniază, probabil, caracterul de sinteză și concluzie), iar folosirea rimei numai în versurile 2/4 și 6/8 ale fiecărei strofe permite evitarea unei construcții prea formale și obținerea unei sporite impresii de autenticitate și de sinceritate a discursului. Fraza amplă, întinsă totdeauna pe lungimea a patru versuri, este și ea adecvată caracterului retoric al poeziei și contribuie la efectul de regularitate în variație care străbate întregul text.

Gravă, sinceră, patetică, strunită în același timp de reguli formale pe care poetul și le fixează singur, dar le urmează fără ostentație, poezia *Rugăciune* devine o excelentă introducere a unui volum care a fixat, de fapt, o dată pentru totdeauna, destinul autorului în istoria literaturii române.

Oltul. Poezia a apărut inițial în revista *Luceafărul,* nr. 4 din 15 februarie 1904, semnată cu pseudonimul Nic. Otavă și a fost reprodusă în primul volum al lui O. Goga, *Poezii* (Budapesta, 1905). Ea figurează, după *Rugăciune, Plugarii* și *Noi,* a patra în grupul unor texte care, pe lîngă sensul individual al fiecăruia, se constituie într-un fel de ciclu introductiv și programatic. (Această unitate este subliniată și de folosirea unei forme metrice identice sau foarte asemănătoare.)

La baza poeziei e posibil să fi stat un cîntec popular, *Oltule, rîu tulburat* (cules în satul Veneția din ținutul Făgărașului și publicat și el în *Luceafărul* în anul 1909). În volumul din 1905 imaginea Oltului apare și în *Noi* și, mai ales, în *Reîntors,* în care ea este parte componentă a imaginii căminului părintesc, dar și semn al mutației definitive și iremediabile a timpurilor și mentalităților.

Poezia *Oltul* este o compoziție amplă, de nouă strofe a cîte opt versuri, și îmbracă forma, mult folosită în întreg volumul din 1905, a discursului adresat unui „personaj". Umanizarea unui element al naturii (pe care o întîlnim și în poezia *În codru,* de exemplu) are menirea de a sublinia profunda legătură și unitate a poporului cu pămîntul pe care trăiește, dar permite și desfășurarea unui temperament retoric, ilustrat de Goga prin toate compartimentele activității sale, nu numai literare, ci și politice. Oltul îi apare poetului ca un *frate,* destinul poporului și cel al rîului evoluînd paralel și în strînsă legătură din zile imemoriale, pierdute în timpurile mitice.

Oltul tinde astfel spre un statut de personaj mitologic, sinteză și reprezentare a soartei poporului, loc sacru și de referință, păstrător și purtător al cugetelor unei întregi colectivități. În vremurile de apăsare în care trăiește poetul, valurile Oltului, prin

Scanned with OKEN Scanner

puterea imaginii analogice, în același timp *ascund* și *manifestă* suferințele și năzuințele unui popor separat în mod abuziv de matca sa etnică. Rîul aflat într-un prezent în permanentă mișcare, vine din trecut și înaintează spre viitor, este simbolul legăturii și al continuității: el unește timpul mitic cu cel istoric, tradiția cu contemporaneitatea, Ardealul cu „țara"; „frate" al tuturor românilor fiind, el menține, prin puterea de nezăgăzuit a fenomenului natural, legătura între „frații" separați de injustiția rînduielilor politice, iar, în ipoteza perpetuării acesteia, e singurul capabil, cu forța lui stihinică, să facă *dreptate:* „Să verși păgîn potop de apă / [...] / Să ne mutăm în altă țară".

„Moșneag" cu „unda căruntă" și „drumeț", „bătut de gînduri multe", purtînd, deci, povara anilor de asuprire prin care a trecut poporul, „demult, în vremi mai mari la suflet", Oltul a fost și el un „haiduc"; cel care acum e „domol" și, în drumul său, se uită „adesea înapoi", a fost odată tînăr, puternic și de neînfrînat. Antiteza trecut — prezent, atît de caracteristică poeziei romantice și avînd în literatura noastră o bogată tradiție ce urcă pînă la pașoptiști, se constituie, deci, în axă organizatoare a conținutului acestei poezii.

Prezentul este timpul suferinței; în primele cinci strofe se acumulează cele mai multe cuvinte din această familie semantică: *necaz, jale, lacrimi, durere, plînsete, amar,* ca și sintagma integratoare *visuri sfărîmate* sau cuvîntul *dor,* ce semnifică aspirația, dar are etimologie comună cu *durere;* în ultimele două strofe apare verbul *a geme* și sintagma *înstrăinatul nost' tezaur,* care subliniază din nou situația privativă în care se afla poporul român ardelean. Trecutul a fost, în schimb, epoca de glorie și, mai ales, de luptă eficace: timpul armelor, deci — *spada* și *săcurea* —, și al acțiunilor energice — *urlai, grăbeau, chioteá, frîngeai* —, timpul *răzvrătirii,* al *mîniei, măreției* și *îndărătniciei* (aici, cu sensul de „perseverență"); timpul înfrățirii dintre om și natură, cînd, alături de „feciorii mîndrei Cosînzene", la lupta împotriva străinilor năvălitori luau parte nu numai Oltul „haiduc", ci și codrul „viteazul". Axa organizatoare trecut / prezent este subliniată în compoziția poeziei atît prin ariile semantice ale cuvintelor celor mai semnificative, cît și prin repartiția timpurilor și modurilor verbale: în primele patru strofe este dominant prezentul indicativ, iar în următoarele trei, imperfectul (un trecut prin excelență *repetitiv,* sugerînd că victoriile n-au fost unice, nici întîmplătoare). În strofa a opta reapare prezentul, împreună cu constatarea îndurerată a robiei atotcuprinzătoare. Sfîrșitul strofei a opta, precum și ultima strofă introduc însă nu numai un nou timp, ci mai ales, un nou mod: un imperativ pentru viitor, exprimînd totodată dorința și îndemnul, dar și unica speranță, sintetizate în exhortațiile incipientă și finală: *„să ne răzbunăm!"* și *„să ne mutăm în altă țară!"* (s.n.).

Oltul, ca și celelalte poezii din primele volume ale lui O. Goga, publicate în timpul cînd Transilvania mai făcea parte din imperiul austro-ungar, dă expresie unei sinteze de jale și revoltă care, transpuse în termenii unei mitologii latente (implicînd solidaritatea oamenilor cu elementele naturii și continuitatea atitudinilor și sentimentelor esențiale din generație în generație), dau personalitatea inconfundabilă a versurilor poetului ardelean; o personalitate care a fost imediat remarcată de primii săi cititori avizați: Caragiale, Ilarie Chendi, E. Lovinescu, Titu Maiorescu (el citează, între altele, trei strofe din *Oltul* pentru a susține, într-un raport academic, îndreptățirea autorului de a primi premiul Năsturel-Herescu). Poezia și-a păstrat pînă azi capacitatea de a vorbi cititorului, deși condițiile concrete care i-au dat naștere s-au schimbat, pentru că valoarea ei estetică are rădăcini profunde și autentice, nu numai conjuncturale.

Scanned with OKEN Scanner

George Bacovia. Universul poetic. „Plumb". „Lacustră"

Prof. TEODOR CAPOTĂ
Liceul de Muzică, Cluj-Napoca

Universul poetic. *I. Opera poetică* a lui Bacovia este expresia cea mai elocventă și mai durabilă a simbolismului autohton, o adevărată piatră de hotar în lirica românească, marcînd ultimele reverberații ale eminescianismului și deschizînd perspectiva modernismului, din care se nutrește poezia generației de la 1960. Relația lui Bacovia cu simbolismul european, în speță cu cel francez (Maurice Rollinat, Paul Verlaine, Jules Laforgue, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Jean Moréas) sau cu Edgar Poe, cu așa-numitul „curent decadent" de la sfîrșitul veacului al XIX-lea, a fost mereu evidențiată de critica literară și recunoscută chiar de poet într-un interviu din *Vremea* (1943): „Persistența într-o culoare am deprins-o de la decadenții francezi. De altfel, una din obsesiile mele a alcătuit-o simbolismul decadent". Pe acești scriitori îi descoperă în colecția „Les hommes d'aujourd'hui", iar mediul propice simbolismului e cenaclul *Literatorul,* unde poeziile sale stîrnesc entuziasmul lui Macedonski.

Avînd în vedere aceste filiații, nu este o surpriză să descoperim în poezia bacoviană întreaga recuzită a simbolismului european (teme, motive, tehnici de construcție): prioritatea *simbolurilor,* a *sugestiei,* bazată pe „corespondențe" (vezi Ch. Baudelaire, René Ghil, A. Rimbaud), *efectele muzicale* (vezi P. Verlaine: „de la musique avant toute chose"; Laforgue), *efectele picturale* (vezi impresionismul lui Renoir sau Degas), *verslibrismul* (vezi Gustave Kahn), *spleen-ul* sau „ le mal de siècle", *nevroza, boala, rîsul, plînsul, ironia, discontinuitatea, citadinismul, solitudinea, evadarea* etc., cu precizarea că, spre deosebire de simboliștii minori (Traian Demetrescu — Tradem —, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, Demostene Botez) și chiar față de Macedonski, Bacovia cultivă un simbolism de esență, organic, fundamental, iar nu unul formal, artificial. Indiferent de „poza" simbolistă, această atitudine poetică este conformă cu structura sufletului bacovian, astfel încît impresia de autentic este evidentă, iar starea poetică se transmite cititorului ca *trăire,* ca *fapt de viață.*

Universul poetic bacovian este structurat pe cîteva teme fundamentale, tratate în manieră simbolistă originală, numită în critica literară „bacovianism". Acestea sînt: *lumea orașului, singurătatea, natura, iubirea, moartea.*

1. Lumea orașului. Bacovia este un poet citadin ca toți simboliștii, dar orașul său este tîrgul de provincie, probabil Bacăul, cu locuințe mici, risipite prin noroiul ulițelor desfundate, cu parcuri pustii în care mai cîntă vreo fanfară militară sau trece o „pasăre cu glas amar", cu cafenele sărace sau „taverne proletare" în care cîntă femei nocturne, cu un patinoar idilic învecinat cu abatorul. Este mai ales mahalaua populată cu o lume bolnavă, ftizică, aflată într-o descompunere lentă sub puterea intemperiilor *(ploaie, zăpadă, frig, vînt, ceață* sau *arșiță),* în nopți halucinante de toamnă sau de iarnă: „E-o noapte udă, grea, te-neci afară, / Prin ceață-obosite, roșii, fără zare — / Ard, afumate, triste felinare. / Ca într-o crîșmă umedă, murdară. / Prin măhălăli mai neagră noaptea pare... / Șivoaie-n case triste inundară — / Ș-auzi tușind o tuse-n sec, amară — / Prin ziduri vechi ce stau în dărîmare" *(Sonet).*

Scanned with OKEN Scanner

În acest oraș monstruos, aflat parcă în ruină, unde coexistă cadavrele în descompunere cu fastul burghez iluminat electric, iar locuitorii alunecă abulic ca niște umbre, poetul caută leac pentru nevrozele, obsesiile și spaimele sale, care-l alungă din propria locuință („Odaia mea mă înspăimîntă" — *Singur*). „Solitarul pustiilor piețe" străbate parcul, care-i oferă un „decor de doliu, funerar" *(Decor)* sau „scene de viol" *(În parc)*, acompaniat de o „fanfară militară" *(Fanfară)*, ajungînd pînă la calea ferată, pînă la periferiile sordide ori la fereastra iubitei, pe care o zguduie „nervos" *(Spre toamnă)*. Acest oraș bacovian ilustrînd însuși destinul său este simbolizat sugestiv prin muzeul cu figuri de ceară din poezia *Panoramă*.

2. *Singurătatea*. Predilecția pentru solitudine este una dintre componentele esențiale ale sufletului bacovian. Spectacolul social dezagreabil îl obligă la o dureroasă claustrare meditativă în propriul eu, dar această retragere nu este propice scrisului, camera nu este o ambianță romantică, în care să pîlpîie flacăra inspirației (vezi *Singurătate*, de M. Eminescu sau *Noaptea de decembrie*, de Al. Macedonski), ci este generatoare de neliniști, de spaime și de obsesii („Eu trec din odaie-n odaie / Cînd bate satanica oră" — *Miezul nopții*). Fugind de sine, poetul rătăcește în noapte „la ora lașității" prin cetate *(Fuga)*, sfîrșindu-și periplul în beție *(„M-afund într-o cîșmă să scriu"* — *Spre toamnă)* sau în intimitatea protectoare a camerei iubitei („Ce cald e aicea la tine / Și toate din casă mi-s sfinte" — *Decembre*). Singurătatea — deși căutată — este o tortură pentru Bacovia, iar terapeutica ei nu se află în goana continuă, în eros sau în actul reflex al scrisului, și nici în aburii amnezici ai alcoolului, ci doar în moarte („Chemări de dispariție mă sorb" — *Amurg de iarnă*; „Mă urmărește-un gînd / Ce mă îndeamnă — Dispari mai curînd!" — *Spre toamnă*).

3. *Natura*. Natura bacoviană se află, ca și orașul, sub imperiul aceleiași forțe distructive, al acelorași obsedante anotimpuri („Și toamna, și iarna / Coboară-amîndouă; / Și plouă, și ninge, — / Și ninge, și plouă" — *Moină*), care revarsă asupra vegetației (copaci, iarbă, flori) puhoaie de apă („De-atîtea nopți aud plouînd / Aud materia plîngînd" — *Lacustră*), zăpezi apocaliptice („Ninge grozav pe cîmp la abator" — *Tablou de iarnă*; „Afară ninge prăpădind" — *Nevroză*; „Te uită, zăpada-i cît gardul" — *Decembre*). Această climă invadează lucrurile („Copacii pe stradă oftează" — *Nervi de toamnă*), ființele („Și galbeni trec bolnavi / Copii de la școală" — *Moină*) și sentimentele („Aud gemînd amorul meu defunct" — *Amurg de toamnă*). Nici măcar policromia primăverii („O pictură parfumată cu vibrări de violet" — *Nervi de primăvară*) nu poate estompa tristețea bacoviană, lipsa încrederii în viitor. Departe de pastelul lui Alecsandri sau Coșbuc, dar și de exuberanța eminesciană, natura bacoviană este *o stare de spirit*, fiind redusă la cîteva elemente ale citadinului („copacii goi", amurgurile violete, zarea de plumb, grădina cangrenată cu crengi ostenite, florile carbonizate, vîntul, ploaia, zăpada, frunzele care cad etc.), asociate cu tăcerea, pustiul și singurătatea.

4. *Iubirea*. La Bacovia, iubirea poate fi un paliativ al singurătății, dar nu un leac eficace contra eșecului vital, contra morții. O iubită suavă poate să-l alinte cu mîna ei cea mică *(Pastel)* sau îi poate oferi o înțelegătoare și decentă căldură, atunci cînd se întoarce alcoolizat din peregrinările nocturne *(Nervi de toamnă)*. Intimitatea erotică nu ajunge nici pînă la sărutul eminescian care eternizează clipa magică a fericirii *(Sara pe deal, Dorința)*, ci se rezumă la strîngerea de mînă, duioasa alintare sau se convertește în plăcere estetică („Deschide clavirul și cîntă-mi" — *Trudit*: „Citește-mi ceva de la poluri" — *Decembre*). Reproșul eminescian nu lipsește („Tu n-ai venit" — *Ecou de romanță*), după cum nu lipsește nici atitudinea pamfletară („Femeie — mască de culori / Cocotă plină de rafinării" — *Contrast*), dar femeia tipic bacoviană este fecioara pală, despletită, care cîntă la clavir, gemînd ca în delir *(Nevroză)*.

Scanned with OKEN Scanner

5. Moartea. Sentimentul morții apare frecvent în lirica bacoviană, fiind o obsesie fascinantă, un fel de răspuns la întrebările existențiale și un leac al enigmaticei și incurabilei sale solitudini. Lipsa oricărei aspirații, a zborului, se convertește în cădere, în „plumb", în „cadavru", în moarte. Senzația de funebru este cvasipermanentă în universul său poetic, dar moartea nu este invocată ca un tărîm eminescian al liniștii vindecătoare *(Mai am un singur dor),* nici ca o mare de lumină pentru extazul naturist coșbucian *(Vara),* ci este absolută, o dezagregare totală și inexorabilă. Totul este atins de aripa morții, orașul respiră aerul morților („E miros de cadavre, iubito" – *Cuptor),* iubita cîntă la clavir un cîntec funebru, amorul este carbonizat și fumegă *(Negru).*

II. Arta poetică. Stările de spirit bacoviene se realizează la nivelul expresiei poetice printr-o gamă variată de mijloace stilistice, între care simbolurile ocupă un loc primordial. Ele se bazează pe „corespondențele"-specifice simbolismului din sfera muzicii, cromaticii și a olfactivului, compunîndu-se uneori în imagini sinestezice memorabile, cum este cea a primăverii din *Nervi de primăvară* („O picătură parfumată cu vibrări de violet"). Faptul se explică nu numai prin maniera simbolistă, cît prin cunoscutul talent muzical (era un discret interpret la vioară) și plastic (fusese premiat în 1899 pentru „desen artistic de pe natură") al lui Bacovia.

1. Muzica. Poetul percepe lumea, întîi de toate, la nivel auditiv („Muzica sonorizа orice atom"), astfel că vom găsi o mare varietate de instrumente muzicale cu sunetele lor (pianul, numit clavir, vioara, buciumul, talanga, țambalul, goarna, caterinca, flașneta, piculina, flautul, fluierul, lira, harfa), precum și compoziții muzicale (simfonia, marșul funebru, valsuri etc.) care tălmăcesc metaforic o întreagă gamă de trăiri sufletești ale poetului. Dar universul sonor nu se reduce la sunetele muzicale, ci înregistrează zgomotele cele mai diverse: foșnete, scîrțîituri, trosnete, gemete, țîrîituri, plînsete, șoapte, murmure, suspine, oftaturi, tușitul, pocnetul, ecoul etc. Pe de altă parte, versurile au o muzicalitate internă, rezultată din alternarea vocalelor și a consoanelor *(u, î* cu *m, b, n, g* în *Plumb),* repetarea cuvintelor, refrene, ritmuri etc.

2. Cromatica. Chiar dacă elementele muzicale precumpănesc asupra celor cromatice, culoarea contribuie frecvent la constituirea nucleelor semantice-cheie, a laitmotivelor: negrul, violetul, albul, galbenul, roșul, plumburiul. De altfel, autorul mărturisea într-un interviu: „În poezie m-a obsedat totdeauna un subiect de culoare. Pictură a cuvintelor sau audiție colorată... Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare". Aceste culori creează uneori efectul de *halucinare (Einblendungstechnik,* cum o numește H. Friedrich) prin combinațiile lor: alb – negru, verde – roșu, galben – albastru, violet – gri. Culoarea realizează atmosferă poetică („Verde crud, verde crud... / Mugur alb și roz și pur" – *Note de primăvară).* Culorile au anumite semnificații, fiind corespunzătoare anumitor sentimente: negrul – moartea; albul – inexistența, boala; violetul – halucinația; galbenul – deznădejdea; roșul – moartea.

3. Olfactivul. În universul senzațiilor bacoviene găsim și cîteva parfumuri care se asociază cu sentimentul morții („Toarnă pe covoare parfume tari / Adu roze pe tine să le pun; / Sunt cîțiva morți în oraș...") sau cu tristețea („Amar parfum de liliac" – *Arminden).*

Prin originalitatea liricii sale, Bacovia transcende simbolismul, ridicîndu-se în sfera universalității și devenind, alături de Tudor Arghezi, unul dintre marii precursori ai modernismului în literatura română.

Scanned with OKEN Scanner

Plumb. Poezia *Plumb* este o creație lirică emblematică, expresia concentrată a întregului univers poetic bacovian și cel mai ilustrativ exemplu al stării de spirit numite literar „bacovianism".

Poezia a fost publicată în revista *Versuri* din Iași în 1911 și semnată George Andoni, apoi a fost cuprinsă în volumul cu titlu omonim din 1916. Inspirată de un eveniment biografic, ea a fost scrisă în anul 1900 și finisată în 1902.

Cele două catrene ale poeziei grupează ideile în jurul metaforei-simbol *plumb*, cuprinsă în titlu, exemplificînd astfel un model tipic de organizare lirică: un nucleu poetic în jurul căruia gravitează, ca într-o structură atomică, particule ideatice care potențează o stare sufletească.

Toate elementele cadrului poetic al meditației — care este *cavoul* — sînt *de plumb* (sicriele, coroanele, amorul, florile, aripile). Așadar, încărcătura lirică se află în acest cuvînt care se repetă obsedant (apare în titlu, de patru ori în rimă și de două ori înainte de cezură), devenind laitmotiv și creînd în acest fel o „corespondență" cu starea sufletească generată de cadrul funebru (cavoul) și de pierderea iubirii (amorul mort).

Căutînd sugestiile pe care le poate oferi simbolul central, plumbul, vom apela tocmai la conotațiile figurative ale acestui metal. Greutatea lui (regăsită și în expresii comune: „greu ca plumbul", „somn de plumb" etc.) poate sugera căderea, lipsa idealurilor, moartea, iar cenușiul plumbului poate fi culoarea monotoniei provinciale, a plictisului și banalității ori a izolării (vezi interpretarea lui I. Rotaru, *Analize literare și stilistice*, București, 1967, p. 92 — 94, care face referire și la răceala metalului; și la maleabilitate). Fiind întrebat de I. Valerian în 1926 ce vede în plumb, Bacovia a răspuns: „Culoarea galbenă", explicînd apoi: „Temperamentului meu îi convine această culoare. După violet și alb am evoluat spre galben. Plumbul ars e galben. Sufletul ars e galben" *(Viața literară,* 1929). Aceasta este, deci, starea poetică generatoare a poeziei: *sufletul ars*, sentimentul singurătății asociat cu cel al morții („Stam singur în cavou..."; „Stam singur lîngă mort...").

Cavoul cu sicrie de plumb, pe care stau coroane de plumb scîrțîind în bătaia vîntului, cu trupul de plumb al iubirii moarte așezat pe flori de plumb poate fi un simbol complementar care gravitează pînă la crearea senzației de spaimă, pînă la strigăt („am început să-l strig"). Metaforic vorbind, cavoul semnifică însuși destinul poetic lipsit de orizontul speranței, de cutezanța visului („aripe de plumb"), de împlinirile dragostei („dormea întors amorul meu de plumb"). Starea poetică se transmite la nivel senzorial: *auditiv* (scîrțîitul coroanelor); *vizual* (flori de plumb, vestmînt funerar, coroane de plumb) și *tactil* (frig, vînt), dar și prin mijloacele formale (repetiții, cumul de elemente legate prin *și*, vocalele *u, î* sugerînd lugubrul, spaima; punctele de suspensie ca tăceri semnificative, tonul elegiac dat de preponderența iambului; paralelismul sintactic etc.). Așadar, un întreg arsenal de mijloace stilistice prin care se realizează corespondența dintre *starea psihică* interioară și *starea fizică* exterioară, atmosfera tipic bacoviană.

Scanned with OKEN Scanner

Lacustră. Poezia *Lacustră* transmite un acut sentiment al singurătății, al izolării, ilustrînd, întocmai ca *Plumb,* corespondența între o stare fizică – a naturii – și o stare psihică – a individului. Comuniunea om – natură este, însă, în alt registru decît cel mioritic-popular sau romantic. Intemperiile unei naturi ostile (cu ploi diluviene) exacerbează pînă la insuportabil eul poetic bîntuit de obsesii și terorizat de singurătate. Mecanismul psihologic este identic, dar în *Plumb* este primordial sentimentul *morții,* în vreme ce în *Lacustră* prevalează sentimentul *singurătății.*

Poezia a fost publicată în *Cronica Moldovei,* București, 1913, și apoi a fost inclusă în volumul reprezentativ, *Plumb,* 1916, fiind concepută în anul 1900 și definitivată în 1906.

Cele patru strofe ale poeziei, organizate simetric (prima și ultima redînd ca într-o „ramă" cadrul *real* al meditației poetice, celelalte sugerînd reducțiunea într-un spațiu *imaginar,* al visului marcat de coșmaruri și obsesii) se grupează în jurul cuvîntului-cheie *lacustră* care, întocmai ca *plumbul* din poezia cu același titlu, este un „nod" de sensuri figurate, o metaforă-simbol. În semnificațiile acestuia trebuie căutate, așadar, sensurile poeziei, deoarece exacerbarea senzației de *umed* va conduce în final la crearea atmosferei poetice și la transmiterea stării psihice. Cuvîntul *lacustră,* însemnînd de fapt „locuință lacustră", face trimitere la locuințele preistorice ridicate pe stîlpi la marginea sau în mijlocul lacurilor cu scopul de a oferi o minimă protecție în fața primejdiilor de tot felul. Poetul, izolat în camera sa, percepe ca pe o povară insuportabilă solitudinea („sunt singur"), ca în cavoul din *Plumb* („stam singur"). Nu este camera macedonskiană („pustie și albă"), nici cea eminesciană (cu focul pîlpîind în sobă), mediu propice scrisului, romantic, ci o cameră a suferinței psihice, simbolistă, o cameră de tortură. Intemperiile de afară, care nu permit evadarea salvatoare, creează senzația captivității („De-atîtea nopți aud plouînd"). Percepută sonor („aud plouînd"), ca în *Plumb* („scîrțîiau coroanele"), senzația dată de ploaia biblică este receptată de eul poetic ca o suferință universală, ca un plîns al materiei. Și aici, ca în *Plumb, auditivul* (exterior) se transformă în *tactil* (interior), *obiectivul* în *subiectiv.* Țîrîitul nesfîrșit al ploii de afară creează în interior senzația de umed: poetului i se pare că doarme pe „scînduri ude", că este izbit în spate de un val. (În *Plumb* senzația era de frig.) Sub imperiul acestor senzații se face translația în imaginar, camera poetului devine o locuință lacustră (nu un romantic Bagdad), înconjurată de ape și bîntuită de primejdii, iar poetul unul din acei primitivi terorizați de spaime (iar nu zeiescul emir macedonskian). Spaimele ancestrale ale ființei străbat istoria („un gol istoric se întinde") în somn („dorm"), punînd în evidență fragilitatea acesteia în fața destinului. Ele devin coșmaruri („tresar prin somn"), accentuînd sentimentul de insecuritate („mi se pare / Că n-am tras podul de la mal"; „simt cum de atîta ploaie / Piloții grei se prăbușesc"). Trezirea din somnul agitat înseamnă întoarcerea din spațiul imaginar în real (strofa IV), dar starea psihică e alta. Singurătatea asaltată de pluvial se transformă în spaimă și așteptare („Tot tresărind, tot așteptînd"), întocmai cum în *Plumb* sentimentul morții se convertește în strigăt („am început să-l strig").

Starea poetică tipic bacoviană, *nevroza,* este generată de solitudine și exacerbată de un factor climatic sau de mediu. La realizarea acesteia contribuie și cîteva elemente poetice formale: gerunziile *(plouînd, așteptînd),* nehotărîtele *atîtea, atîta,* repetițiile *(singur)* etc.

Prăbușirea lumii sub imperiul ploii se circumscrie ideii bacoviene de dezagregare, iar ființa umană, în singurătatea ei ancestrală, trăiește acut senzația sfîrșitului într-o așteptare înspăimîntată.

Scanned with OKEN Scanner

Mihail Sadoveanu. Opera literară. „Baltagul". Romanul istoric: „Zodia Cancerului"; „Frații Jderi"

Prof. ANA DUMITRESCU
Școala Centrală, București

Opera literară. Scriitor cu o operă impresionantă prin vastitate, varietate și adîncime, M. Sadoveanu se impune prin originalitatea creației, în care *epicul se împletește cu liricul* și *trecutul fuzionează cu prezentul.* Înscris în tradiția romanescă a celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, el dezvoltă, în prima jumătate a secolului al XX-lea, proza de tip monumental și etnografic. Întreaga sa creație este *„un adevărat epos al mișcării poporului român prin timp, cu obiceiurile, cu instituțiile și credințele sale fundamentale"* (Ovid Crohmălniceanu). În *Discursul de recepție la Academia Română,* prozatorul se definea ca fiind continuatorul unor precursori precum I. Neculce și I. Creangă: *„Și în unul și în altul simțesc însă sufletul cel veșnic al neamului. Și la unul și la altul găsesc caracterele specifice ale poporului nostru. [...] Aici e panteonul meu literar, simplu și rustic, fără podoabe ca natura, însă măreț ca și dînsa".*

Opera lui Sadoveanu configurează un timp și un spațiu ușor de recunoscut în elementele lor specifice. Dacă *Amintirile...* lui Creangă sînt ancorate într-un *timp real,* concret, scrierile lui Sadoveanu îl introduc, cel mai adesea, pe cititor într-un *timp mitic.* Prozatorul opune unei realități imediate, reflectată în opera lui Slavici, *unei lumi de tip permanent* ca în *Amintirile* lui Creangă, un sat arhaic, stabilind contacte cu o civilizație primară, convins fiind de superioritatea ei structurală. Specificul universului sadovenian este un cadru arhaic-moldovenesc, mediind între două lumi: cea a trecutului, ce justifică *„puternicul temperament liric"* (E. Lovinescu) al scriitorului, definindu-l ca romantic, și lumea prezentului, învestită cu atribute specifice.

Principalele teme ale operei sale sînt: *viața satului* și *a tîrgului, natura* și *istoria* (izvorînd dintr-o cunoaștere profundă a specificului autohton, reliefînd spațiul românesc ca topos al unei spiritualități complexe). Universul sadovenian este coerent și armonios, iar părțile lui componente alcătuiesc un topos propriu.

S a t u l – proiecție în mic a Moldovei, surprins în momente diferite – are o umanitate specifică (ciobani – *Baltagul,* pădurari – *Venea o moară pe Siret,* vînători – *Povestiri, romane istorice, Țara de dincolo de negură,* pescari – *Nada Florilor, Împărăția apelor,* plutași, prisăcari ș.a.). Lumea satului este în general izolată de civilizația modernă, ocupațiile exprimînd și atitudinea de retragere a omului în mijlocul naturii ca urmare a impactului cu realitățile sociale ale începutului de secol al XX-lea. Fixată în tipare străvechi, dominată de respectul pentru lege, pentru datină, această lume este prezentată în momente esențiale ale vieții *(naștere, nuntă, înmormîntare);* are obsesia adevărului (drumul Vitoriei și scena praznicului, povestirile scriitorului, romanul *Nicoară Potcoavă* etc.), are plăcerea povestirii, care se reflectă în ceremonialul limbajului *(Baltagul, Hanu Ancuței, Frații Jderi* etc.); în fine, se află în strînsă legătură cu natura, pe care o cunoaște. Acumularea de povestiri, precum cele din *Hanu Ancuței* (1928), operă de maturitate a scriitorului, dezvăluie întreaga bogăție sufletească a acestei lumi. În „vremea petrecerilor" de la han (topos frecvent în creația lui M. Sadoveanu), cînd *„contenea cîte un răstimp viersul lăutarilor și porneau poveștile",*

Scanned with OKEN Scanner

drumeții își mărturisesc zbuciumul, gîndurile. Personajele au nume care indică îndeletnicirea și categoria socială căreia îi aparțin: Ioniță, comisul de la Drăgănești, Neculai Isac, „căpitan de mazîli", călugărul Gherman de la Durău, ciobanul Costandin Moțoc de la Rarău, Zaharia Fîntînaru, Leonte Zodieru, un negustor lipscan, un orb sărac, Lița Salomia. Personajele rămîn vii prin autenticul simțirii și al faptelor, prin trăsăturile lor definitorii, cinstiți, curajoși, solidari în fața nedreptăților, legați de pămîntul Moldovei, ospitalieri, cu sufletul deschis, impresionînd prin trăirile lor puternice.

Nu numai exprimarea, uneori stilizată, amintește de influența populară. Impresia e sporită de straiul înflorit al haiducului Haralambie, de zicerea cîntecului de voinicie și „al mioarei" din fluier sau din cimpoi, de ritualul petrecerii și al povestirii.

Toate aceste povestiri, unice în felul lor, condensate și pline de mister, se topesc într-o unitate compozițională desăvîrșită (tehnica povestirii în ramă), care face din M. Sadoveanu un urmaș demn al lui I. Neculce și I. Creangă.

T î r g u l este spațiul mohorît, lipsit de vitalitate, unde se petrec drame: monotonia și lipsa de perspectivă sînt ucigătoare. Ca și Balzac sau realiștii ruși (Turgheniev, N. Tolstoi, A. P. Cehov), M. Sadoveanu fixează în tablouri de epocă triste și apăsătoare aspecte ale vieții de provincie. O imagine plină de mișcare a suferinței și a tristeții, a agresivității, a singurătății și a neîmplinirii îmbogățește geografia scriitorului moldovean *(Apa morților, Locul unde nu s-a întîmplat nimic, Haia Sânis, Floare ofilită, Însemnările lui Neculai Manea)*. Destrămarea sufletească este lentă, dar sigură. Deși evocă mai ales drame, tonul liniștit înscrie în ordinea obișnuitului faptele narate, destrămarea vechii lumi, patriarhale, fiind inevitabilă. Slujbași mărunți, meșteșugari, boieri fără vitalitate se mișcă într-o lume a cărei atmosferă sugerează platitudine, cenușiul strivitor al existenței. Spațiul este închis, lipsit de lumină și speranță, paralizant și ucigător, iar omul cade pradă tristeții, însingurării, suferinței.

N a t u r a cuprinde teritoriul românesc în diversitatea lui (munte, văile, codrii, ostroavele, Delta etc.). M. Sadoveanu are percepția cosmică a universului, fiind *„cel mai de seamă poet descriptiv al literaturii noastre"* (T. Vianu). Permanență a operei sadoveniene, coordonată definitorie a unui univers literar, ca este percepută în esența ei, în aspectele eterne și nu accidentale, scriitorul fiind fascinat de unitatea în diversitate a acestei lumi surprinse în variate ipostaze.

Țara de dincolo de negură (1926) se înscrie tematic aici, alături de *Valea Frumoasei, Împărăția apelor, Aventură în lunca Dunării, Nada Florilor*. Povestirea, mai mult o istorisire de vînătoare, reprezintă o modalitate de a pătrunde într-o lume și de a i dezvălui tainele. Titlul volumului *(Țara de dincolo de negură)* sugerează ideea naturii ca lume, ca univers („țara"), proiecție simbolică ce inculcă semnificația unei realități existente dincolo de realitatea concretă; ea are legi proprii, poate fi cunoscută (pescuitul, vînătoarea permit acest lucru). Drumul prin natură este un drum al cunoașterii (al inițierii), căci presupune pătrunderea în „zona fără de prihană a altei lumi". Scriitorul este un cunoscător al naturii văzute și redate dinlăuntrul spațiului unde viața se plămădește continuu, stînd sub semnul permanenței. *„Este o corespondență armonică între toată alcătuirea mea sufletească și minunile vii și etern schimbătoare care mi se arată"*, mărturisea scriitorul. Peisajul, „oglindă a veșniciei" (Vl. Streinu), este o explozie de vitalitate. Pescuitul și vînătoarea îl apropie pe om de natură, dîndu-i satisfacția regăsirii de sine și a redescoperirii altei vieți. O taină fără sfîrșit, la care omul ia parte, îndeamnă la întoarcerea în natură care, la M. Sadoveanu, înseamnă întoarcerea la o civilizație de tip arhaic, dînd ființei sentimentul participării la o ordine

sacră, universală. Comuniunea om-natură nu e astfel o simplă legătură, ea vine din timp și se permanentizează. De aceea, idealul retragerii în natură reprezintă o aspirație continuă și profundă, motivată de dorința de a intra în contact nemijlocit cu lumea tainică a universului. Recreată, natura sadoveniană, paradis terestru, este protectoare, mirifică, plină de mișcare, infinită, eternă, *„epifanie a misterului cosmic"* (Al. Paleologu), *„cutie de rezonanță a sentimentelor"* (T. Vianu).

Istoria, altă temă a universului sadovenian, ilustrează interesul scriitorului pentru trecut, pornind de la documentele de variată factură (istorice, literare), pe care le cercetează, realizînd o frescă în care evenimentul este proiectat într-un spațiu simbolic, acela al Moldovei. Eroismul este trăsătura dominantă a poporului, iar evocarea unei comunități străvechi se împletește cu aceea a unei realități simbolice, străbătută de conflicte sociale și morale; *Bordeienii* se opune astfel prozei consacrate „vîrstei de aur", „lumii care a fost". Valoarea operei îl impune pe scriitor ca fiind creatorul romanului istoric în literatura română.

Arta literară a lui Mihail Sadoveanu relevă structura de mare povestitor și de creator de atmosferă. Sinteză între epic și liric, fraza sa se impune și prin lexicul variat, căci autorul valorifică elemente diverse — de la limbajul cronicarilor la cel popular, stilizat, ceremonios. Raportat la tradiția literară a secolului al XIX-lea, M. Sadoveanu se deosebește printr-o viziune proprie asupra realității, lumea fiind fixată, adesea, într-un timp arhaic românesc. Filonul folcloric al operei (observabil nu numai în teme și motive, ci și în limbaj) subliniază specificul național al operei. *„Ca și poezia lui Eminescu, proza lui Sadoveanu atinge fondul cel mai adînc al specificității noastre"* (G. Călinescu). Opera sa se dovedește a fi o *sinteză* de *romantism* (limbaj, conflicte, mitul „vîrstei de aur" etc.), *clasicism* (credința în bine, frumos, adevăr; eroul-model; echilibrul construcției epice etc.) și *realism liric* (descrierea satului, a vremurilor „de bejenie", prezența „sărmanilor" etc.), fapt ce l-a îndreptățit pe G. Călinescu să aprecieze că: *„El are realismul unui Balzac și melancolia unui romantic, meditația aspră a lui Miron Costin și voluptatea senzorială a unui Rabelais"*.

Baltagul. Operă de maturitate, capodoperă a scriitorului, romanul *Baltagul*, publicat în 1930, este definitoriu pentru universul sadovenian. „Roman al transhumanței cu intrigă antropologică" (G. Călinescu), *Baltagul* se fixează prin subiect în lumea păstorilor și are în centrul său o femeie care vrea să stabilească adevărul după legea nescrisă a locului.

Spațiul narațiunii este delimitat de valea Tarcăului și ținutul Dornelor, iar timpul, dedus, este fixat după 1924 (cînd s-a făcut schimbarea calendarului). Autorul creează o lume care — prin atributele ei — aparținînd unui timp definit, stă, totodată, sub semnul permanenței, al eternului. *„Oamenii trăiesc deopotrivă într-o durată concretă prezentă și într-o alta mitică, într-un atunci ținînd de prototradiții, cuviincios, purificat"* (C. Ciopraga). Dispariția lui Nechifor Lipan declanșează acțiunea care se desfășoară gradat pe un singur plan.

Subiectul. Plecat la Dorna să cumpere oi, Nechifor Lipan nu se mai întoarce. Soția înțelege că s-a întîmplat ceva din moment ce nu mai primește nici o veste și hotărăște să plece în căutarea lui. Însoțită de fiul său Gheorghiță, refac drumul lui Nechifor și, într-un tîrziu, cu ajutorul cîinelui, pe care l-a găsit în curtea unui gospodar, descoperă într-o prăpastie — la crucea Talienilor — trupul neînsuflețit al celui dispărut. Cercetînd cu perseverență, îi află și pe cei care l-au ucis. După înmormîntare, praznicul devine timpul mărturisirii adevărului și al împlinirii judecății. Scena din finalul romanului,

construită de scriitor cu o artă remarcabilă, este semnificativă prin faptul că relevă într-un spațiu concentrat trăsăturile femeii, personaj central al narațiunii. Fragmentul din manual, cuprinzînd momentul culminant și deznodămîntul romanului, încheie narațiunea. Scena este dramatică, iar tensiunea, gradată, reliefează personajele și conflictul.

Vitoria Lipan este o femeie în puterea vîrstei, cu ochi căprui, *„în care parcă se răsfrînge lumina castanie a părului"*. Mamă a doi copii — Minodora și Gheorghiță —, ea are grija gospodăriei în absența bărbatului, ale cărui drumuri îi sînt cunoscute. Așteptarea zadarnică a celui plecat la Dorna să cumpere oi o face bănuitoare; presimțirile sumbre îi sînt întărite de vise. Drumurile la preot, la vrăjitoarea satului, Maranda, la icoana sfintei Ana, fixează pe de o parte femeia în lumea satului ca spațiu ocult, magic și, pe de altă parte, pune în evidență frămîntarea din ce în ce mai puternică a acesteia: *„i-au crescut țepi de aricioaică"*, gîndește Gheorghiță. Certitudinea (avea *„într-însa știrea morții lui Lipan și crîncenă durere"*) o face să acționeze (trimite jalba către stăpînire, dă să se facă un baltag pe care să-l sfințească preotul, o duce pe Minodora la mănăstire, vinde bucatele ca să facă rost de bani, lasă casa în grija argatului Mitrea, pleacă la drum): *„pune la cale îndeplinirea unor hotărîri mari. Toate erau în dosul ochilor acelora aprigi și ieșeau una după alta"*. Spiritul calm, organizat este pus în slujba unei voințe de fier, a unei tenacități luminate de inteligența ascuțită a femeii.

Întreg resortul moral al Vitoriei Lipan este declanșat de simțul dreptății: împlinirea judecății după legea nescrisă. În drum spre Dorna dovedește spirit de observație (chestionează oamenii cu abilitate, fără a le dezvălui scopul, ascunzîndu-și necazul) și talent în a-și găsi ajutoare. Atitudinea femeii arată un om mîndru. Stăpînirea de sine cedează în două momente: cînd se descoperă rămășițele lui Nechifor Lipan în rîpă și la înmormîntare, dar Vitoria își înfrînge repede slăbiciunea: *„avea în ea o putere nouă care-i răzbătea în toate mișcările și în priviri"* și hotărăște pasul următor: *„— ... să luăm mortul, să-l ducem în sat și să împlinim cele de cuviință"*.

Scena finală, magistral construită, adună și reliefează toate trăsăturile femeii. Privește cu atenție pe cei din jur, îi cercetează cu vorbe abile, ascunzîndu-și gîndul (discuția cu Bogza), și, deodată, începe să povestească desfășurarea faptelor intuite cu o siguranță uimitoare. Povestea arată că, asemeni lui Nechifor Lipan și altor eroi, Vitoria are darul rostirii prin care amplifică încordarea tuturor celor ce rămăseseră *„într-un fel de încremenire și așteptare"*. Efectele se observă și în reacțiile tot mai puțin controlate ale lui Calistrat Bogza: el *„rînji nu cu voie bună"* cînd a dat baltagul cerut de femeie, încearcă să-l ia înapoi, dar renunță, pe măsură ce nevasta povestea, observîndu-l, *„se neliniști"*, *„bău pe nerăsuflate un pahar cu vin, și încă unul"*, ca apoi să izbucnească într-un strigăt grăitor: *„— Destul! răcnea omul, destul!"* Vitoria însă mimează uimirea pentru ca apoi, cu siguranță, să îl demaște, cerîndu-i fiului să împlinească judecata: *„— Gheorghiță, vorbi cu mirare femeia, mi se pare că pe baltag e scris sînge și că acesta-i omul care a lovit pe tată-tău"*. După ce făptașii și-au recunoscut vina și s-a făcut dreptate, armonia morală a lumii se reface și lucrurile intră în cursul lor firesc.

Vitoria este un personaj exponențial, conturat în linii ferme; trăsăturile ei sînt caracteristice lumii sadoveniene. Mamă și soție iubitoare, Vitoria este în același timp dură, hotărîtă, aprigă, figură reprezentativă pentru omul din popor recunoscut prin bogăția sa sufletească.

Satul. Aceleași lumi a satului îi aparțin Moș Pricop, Calistrat Bogza, Ilie Cuțui și soțiile lor, jandarmii, preotul și vrăjitoarea, alături de mulți alții, apariții abia schițate. Portretul lor

Scanned with OKEN Scanner

moral, psihologic, cu valoare de simbol, este realizat în trăsături definitorii: *„Locuitorii aceştia de sub brad sînt nişte făpturi de mirare. Iuţi şi nestatornici ca apele, ca vremea; răbdători în suferinţi ca şi-n iemi cumplite, fără griji în bucurii ca şi-n arşiţile lor de cuptor, plăcîndu-le dragostea şi beţia şi datinile lor de la începutul lumii [...], mai cu seamă stau ei în faţa soarelui c-o inimă ca din el nuptă: cel mai adesea se desmiardă şi luceşte — de cîntec, de prietenie [...]. Aşa era şi acel Nechifor Lipan care acum lipsea. Aşa au întîmpinat-o în drumul ei pe Vitoria şi alţii...“.*

Oamenii sînt păstori sau tăietori de lemne, retraşi într-o lume a cărei stabilitate morală este întreţinută de respectul cu care este păstrată datina. Orice abatere este sancţionată în numele tradiţiei: *„Îţi arăt eu coc, valţ, şi bluză, ardă-te para focului să te ardă! Nici eu, nici bunică-ta, nici bunică-mea n-am ştiut de acestea — şi-n legea noastră trebuie să trăieşti şi tu. Altfel îţi leg o piatră de gît şi te dau în Tarcău“*, îi spune Vitoria fiicei sale. Rînduiala guvernează obştea şi oamenii o respectă. Fixat într-un timp arhaic, păstrător al esenţelor, satul trăieşte în tipare originare: *„... toate umnau ca pe vremea lui Boerebista, craiul nostru cel de demult; stăpîniri se schimbaseră, limbile se prefăcuseră, dar rînduielile omului şi ale stihiilor stăniseră“*. Sărbătorile din timpul anului, obiceiurile la cumetrie, la nuntă, la înmormîntare fac parte integrantă din existenţă. Vitoria, cît era de îndurerată şi de preocupată de drumul ei, se opreşte, la îndemnul oamenilor, la Borca şi mai apoi la Cruci, întrucît datina trebuie respectată. Din această perspectivă, înmormîntarea lui Lipan după întregul ritual este lege a pămîntului. *„Cortegiul nupţial întîlnit de Vitoria la Cruci, introdus în roman nu doar pentru pitoresc, ca interludiu, opune tragicului o perspectivă eliberatoare, tonică“* (C. Ciopraga).

Romanul este — prin cuprinderea vieţii sub multiplele ei aspecte — o monografie realistă. Invazia capitalismului în această lume operează modificări, observabile mai ales în atitudinea celor tineri, pentru care telefonul, trenul, valsul şi toate celelalte apar ca lucruri firesti. Lumea patriarhală şi idilică (N. Manolescu) a Vitoriei face loc treptat unei lumi noi.

Natura. Ca şi în alte proze sadoveniene, oamenii sînt integraţi în ritmurile cosmice. Viaţa lor se desfăşoară în strînsă legătură cu aceea a naturii: „Vitoria nu măsoară vremea cu calendarul, ci cu semnele cerului“ (G. Călinescu). Femeia citeşte natura ca pe o carte. Iniţiată în tainele ei, interpretează totul: prăvălirea vîntului rece la Făreasa, pornirea puhoaielor, bătaia vîntului sînt semne că *„avea să se aleagă o rînduială nouă a vieţii ei“*. Prezentă în întreaga operă, natura, scrutată inteligent, este un personaj viu, răspunde şi îl ajută pe om. Drumul lui Gheorghiţă alături de mama sa este un drum al iniţierii în tainele naturii, un drum al cunoaşterii.

Romanul *Baltagul* confirmă — ca şi restul operei — mărturisirea scriitorului: „Poporul este părintele meu literar“. Operă în care observaţia realistă a faptelor şi a oamenilor se proiectează pe un plan mitic „al adevărurilor“ rămase de la începuturile lumii, scrierea este o monografie a satului de la munte în care bogăţia sufletească a omului din popor, legătura omului cu natura, respectul pentru datină sînt reliefate cu o artă remarcabilă.

Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă. Publicat în 1929, romanul deschide seria capodoperelor genului (romanul istoric), fiind, în opinia lui Pompiliu Constantinescu, „consecinţa materializării talentului d-lui Sadoveanu“. Dacă *Şoimii* (1904), *Neamul Şoimăreştilor* (1915), *Vremuri de bejenie* se particularizau — în viziunea aceluiaşi critic — prin „exces de subiectivism în culoarea descriptivă“, „poetizare voită“, „avalanşă de culori“, „o nevăzută muzică elegiacă“, liricul subordonîndu-şi epicul, *Zodia Cancerului evocă* trecutul într-o povestire fluentă, al cărei narator este atent la fapte, la succesiunea lor, la conflictul gradat ascendent, romanul definindu-se prin „economie de peisagiu poetic“ *(idem)*.

Scanned with OKEN Scanner

Tema – lupta lui Duca-Vodă pentru a-şi păstra domnia (a treia, de data aceasta) – este dezvoltată într-o structură compoziţională alcătuită din XXXIII de capitole, a căror acţiune se desfăşoară între sfîrşitul lui „septemvrie" 1679 şi duminica nunţii domniţei Catrina, într-un spaţiu ale cărui dimensiuni depăşesc Moldova secolului al XVII-lea. *Vastitatea arhitecturii romaneşti* este rezultatul firesc al mişcării personajelor a căror deplasare permite cititorului contactul cu o umanitate diversă, cu natura nici ea monotonă, cu aspecte sociale, obiceiuri, opera dovedind astfel o largă cuprindere.

Pornind de la izvoare pe care le-a consultat (*Letopiseţul* lui I. Neculce; *Viţa Constantini Cantemiri*, scrisă de fiul său, Dimitrie; *Iaşii în vremea Cantemireştilor* de Ilie Minea – 1924 –; *Amintiri* de Radu Rosetti – 1927), M. Sadoveanu depăşeşte stricta informaţie istorică, „mecanismele verificabile documentar fiind – după aprecierea lui Constantin Ciopraga – eludate intenţionat". Libertatea de creaţie îi permite o privire din interior a faptelor. Sentimentul trecutului este astfel susţinut nu numai prin documentaţie, ci şi de structura temperamentală şi, respectiv, de viziunea autorului.

Titlul *Zodia Cancerului* (popular, *cancer* înseamnă *rac*) anticipează caracterul dramatic al imaginii unei Moldove lovite de turci, măcinată de sărăcie şi de neîncetate lupte pentru putere.

Chiar titlurile capitolelor sînt semnificative, depăşind simpla consemnare a faptelor *(Popas la Iaşi, Mare masă domnească)* prin caracterul lor analitic *(Vorbeşte tot despre dumnealui răzăşul Griga şi despre un vin de la Matiaş, precum şi despre nişte lăutari şi nişte samale – totul spre desfătarea domnului abate Paul de Marenne; Arată că, în intimitate, şi cei mai înfricoşaţi stăpînitori pot fi oameni; şi că, uneori, o partidă de şah o poţi cîştiga pierzînd-o).*

Povestea de dragoste sfîrşită tragic dintre beizadeaua Alecu Ruset şi domniţa Catrina, fiica lui Duca-Vodă, este mai mult un pretext pentru realizarea unui impresionant tablou de epocă în care accentul este pus pe succesiunea faptelor ca urmare a gradării ascendente a conflictului. Trimis de regele Franţei, abatele Paul de Marenne călătoreşte spre Stambul cu o „solie tainică", trecînd prin Lehia şi prin Moldova, însoţit de cei doi valeţi ai săi, „de credinţă şi de casă" şi alţii doi, „năimiţi" care se vor dovedi a fi, de fapt, în slujba domnitorului moldovean. Perpessicius considera fericită inspiraţia scriitorului *„de a fi implicat, în textura aceasta orientală, silueta de aur a elegantului abate Paul de Marenne".*

Acţiunea, caracterizată de „lipsa aventurosului" (G. Călinescu), prezent în alte romane ale scriitorului *(Neamul Şoimăreştilor, Fraţii Jderi* etc.) este încadrată într-un spaţiu bine definit social, politic, moral, prin culoare, ca urmare a acumulării de notaţii. *„Mizeria poporului spoliat de lăcomia de dăjdii a lui Duca, pustiirea satelor de leşi şi tătari, exodul populaţiei spre munţi, nesiguranţa drumurilor şi a sufletelor, într-o epocă de comploturi, de uri hrănite din nemulţumiri străvechi între domni şi boieri, trăiesc cu o sugestivă putere evocatoare pe fundalul fumuriu al vremii",* observa P. Constantinescu. Cele două personaje – abatele şi Alecu Ruset –, prin intermediul cărora structura romanului se construieşte monumental, reprezintă *„două civilizaţii, una modernă şi una primitivă"* (G. Călinescu).

Fiul domnitorului Antonie-Vodă, îndepărtat de la tron de Georgie Duca, a văzut Franţa, a studiat în Polonia, a trăit o parte din viaţă la Stambul „între urmaşi ai Bizanţului", o iubeşte pe domniţa Catrina. El este un observator al lumii, meditînd asupra realităţilor cunoscute şi are plăcerea mîncării şi a vinului ca şi trimisul Regelui Soare. Alături de el abatele descoperă cu uimire şi cu bucurie o altă lume decît cea apuseană. O umanitate specific sadoveniană îl întîmpină pretutindeni, avînd plăcerea primirii oaspeţilor cu un ritual ce presupune bucate, vin şi istorisiri cum ar fi cea a şătrarului Lăzărel Griga, privitoare la vinul

Scanned with OKEN Scanner

bun ce, nu întîmplător, urmează celui „acruț". Aceleiași lumi cu o inteligență nativă, trăind în respectul pentru datină, îi aparțin și căpitanul Ilie Turculeț, cunoscător al semnelor naturii, și Vlaicu Bîrlădeanu, „cunoscător al locurilor", inițiat ca și căpitanul.

Contrastul între frumusețea locurilor și starea oamenilor relevă cît de nefastă este domnia lui Duca-Vodă, subliniind semnificația titlului romanului. O natură pură, frumoasă, arhaică se dezvăluie privirii călătorilor: *„O pădure începea în dreapta și îmbrăca pămîntul în valuri, spre zări nesfîrșite. Vîntul suna în stejarii din margine. Undeva, în fundul adîncului, în direcția unde se cufundau călărețiî înșirați cîte unul, lucea un lac. Era o fantasmagorie de vis de nespusă frumusețe, ca un pămînt feciorelnic descoperit întîi. Nicăieri nu se bănuia prezența omului...".*

Fericirea existenței în mijlocul firii, cunoașterea semnelor ei îl face pe abate să înțeleagă că în aceste locuri *„oamenii sînt mai aproape de natură și de Dumnezeu"*, admirația pentru știința lui Ilie Turculeț fiind discret mărturisită. Ceea ce descoperă privirea sau făptuiește ființa este comentat de abate și de Alecu Ruset și, deși totul are patina semnelor vechi, prelatul francez trăiește sentimentul descoperirii unei lumi noi: *„Aici era o dezolare a singurătăților, pe care amicii săi rămași în Franța nici nu o puteau bănui, ori cu cîtă imaginație ar fi fost înzestrați: căci la antipodul civilizației se găsesc uneori asemenea lucruri neschimbate dintru începutul creației, păstrîndu-și frumusețea lor misterioasă".* Explicația prințului, trimițînd la obiceiuri ancestrale, amintește de o comuniune firească a omului cu natura: *„Noi, de la dacii cei vechi, am păstrat mijloacele mai simple și mai sigure de trecut apele. Tot Bîrlădeanu ți-ar spune, iubite domnule abate, că disprețuiește orice arhitectură meșteșugită, preferînd bordeiele și peșterile, pe care Domnul Dumnezeu le pune cu ușurință la îndemîna făpturilor sale".* Trecînd prin pădurea unde domnesc zimbrii stîrniți de oaspeți, abatele privește *„cu evlavie" „minunea dumnezeirii, într-o clipă strălucită și fără pereche în eternitate".*

Stilul, caracterizat prin oralitate, presărat cu reflecții *(„vinul înveselește inima omului și folosește mădularele lui", în zona Cotnarului „Dumnezeu se vădește mai mult în podgorii decît în biserici", „nu sînt vremile sub cîrma omului"* etc.) se armonizează cu faptul narat și creează o anume atmosferă. Tonul narațiunii îl introduce pe cititor într-o lume veche — de basm, de legendă — sentimentele povestitorului fiind cele ale rapsodului popular.

O poezie a prozei — de altfel caracteristică lui Mihail Sadoveanu — te învăluie treptat, *Zodia Cancerului* fiind cel mai bun roman istoric al scriitorului pînă la momentul respectiv (1930), netezind calea spre împlinirile viitoare *(Frații Jderi).*

Frații Jderi. Creator al romanului istoric românesc — experiențele lui B. P. Hasdeu, *Ursita* (1864), sau I. Slavici rămînînd în sfera bunelor intenții — M. Sadoveanu evocă momente din trecut, transformînd — după opinia lui T. Vianu — în mit și colorînd liric realitatea. Inspirîndu-se din cronici (Gr. Ureche, Miron Costin, I. Neculce), din literatura populară, din documente, scriitorul realizează o operă în care există o permanentă alternare de real și fabulos, observația realistă îmbinîndu-se cu avîntul romantic, documentul cu legenda. Echilibrînd raportul dintre inspirație și invenție, naratorul creează sentimentul existenței trecutului nu reconstituit, ci evocat cu specificul lui, cu umanitatea sa caracteristică.

De la timpurile îndepărtate ale existenței noastre pe aceste meleaguri *(Creanga de aur, Vremuri de bejenie),* pînă în perioada secolului al XVII-lea, evocată mai ales prin povestiri, trecutul trăiește sub o aură legendară, aflîndu-se la granița dintre real și

Scanned with OKEN Scanner

fabulos, încărcat de lirism. Prozatorul se dovedește preocupat — în mod deosebit — de trei momente ale istoriei Moldovei: perioada de glorie, de independență și de înflorire sub Ștefan-Voievod *(Frații Jderi)*, perioada luptei pentru recîștigarea prestigiului țării după moartea lui Ion-Vodă cel Cumplit și perioada decăderii din timpul domniei lui Duca-Vodă *(Nunta domniței Ruxanda* și *Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă)*.

Ca și M. Eminescu, prozatorul are sentimentul istoriei nu din perspectiva secolului căruia îi aparține, ci a vremii trecute, al cărei „martor" este. Trăim cu impresia unei viziuni de ansamblu în care părțile (romane, povestiri) adaugă detalii menite să-i confere profunzime. *„Vremea, ca durată tragică"* (C. Ciopraga) este esența prozei de această factură a scriitorului care, prin intermediul personajelor istorice — în general, simboluri — reiterează confruntarea oamenilor cu „același destin" *(Neamul Șoimăreștilor, Frații Jderi, Creanga de aur, Nicoară Potcoavă)*.

Temperament liric, M. Sadoveanu fascinează prin farmecul povestirii. Faptul narat este proiectat într-un *spațiu simbolic*, ceea ce conferă romanului dimensiune epopeică.

Acțiunea trilogiei *Frații Jderi (Ucenicia lui Ionuț*, 1935, *Izvorul Alb*, 1936, *Oamenii Mării Sale*, 1942) se desfășoară de-a lungul a șase ani (1469 — 1475). *Structura compozițională* simetrică, circulară (romanul începe și se sfîrșește cu cîte o scenă colectivă: hramul mănăstirii Neamț, bătălia de la Vaslui) relevă, de la început, disponibilitatea scriitorului nu numai pentru proza de tip monumental, ci și interesul pentru momente ce implică poporul, relevînd obiceiurile unei umanități și, totodată, trăsăturile ei morale.

Considerat o *„epopee a unei societăți mitice"* (N. Manolescu), romanul e construit pe mai multe planuri: al inițierii lui Ionuț Jder *(Bildungsroman)*, al unei domnii (Ștefan cel Mare), al ciuții, al unei familii (a Jderilor), al eroismului, planuri ce converg simultan și concentric, evidențiind traiectoria stilistică sadoveniană, rezultat al împletirii liricului cu eposul eroic, cu reflecția filozofică și atitudinea morală, toate subordonate epicului.

Romanul — a cărui acțiune se desfășoară pe două tărîmuri (vis și realitate) — are, după opinia criticii, evidente caracteristici de epopee, *„ca un poem festiv al vîrstei de aur a lumii"* (N. Manolescu). Viziunea este cuprinzătoare, iar evocarea faptelor se face cu conștiința că trecutul se prelungește în prezent. Titlul *„indică o pluralitate familială cu reminiscențe gentilice, proprii epopeii începuturilor"* (Edgar Papu), iar traiul, după atîtea frămîntări generate de lupta pentru putere, este îndestulat, sentimentul, de miraculos: *„De cînd acea putere se așezase asupra Moldovei, părea că s-au schimbat stihiile. Ploile cădeau la timp, iernile aveau omături îmbielșugate. Iazurile stăteau liniștite în zăgazuri; morile și pîraiele cîntau în văi; prisăcile se înmulțeau în poienile pădurilor, drumurile erau pașnice"*. *Faptele* narate sînt *aventuri* (Ionuț pleacă în căutarea Nastei și frații lui pornesc pe urmele acestuia, Jderii împreună cu cei doi fii ai starostelui Nechifor Căliman se duc în Polonia pentru a salva pe Mărușca etc.) sau *întîmplări eroice* (luptele de la Lipnic, Vaslui). Între ele, *vînătoarea* bourului alb *(Izvorul Alb)* reprezintă o cale de inițiere, prilej de a pătrunde adînc în natură, drumul însuși (ca și alte drumuri din opera sadoveniană) fiind principiu simbolic al cunoașterii și, deci, presupunînd un timp al intrării într-o nouă vîrstă. Ritualurile, practicile magice (farmecele nanei Chira, vrăjile, datul în bobi, blestemele, descîntecele) relevă mentalitatea comunității arhaice și aduc, în roman, o notă de pitoresc. Nu mai puțin semnificative sînt evenimentele din viața aceleiași colectivități: *nașterea, nunta, înmormîntarea*, toate integrate epicului în așa fel încît dă impresia de *totalitate a existenței*.

Scanned with OKEN Scanner

Desfășurarea acțiunii are cadența lentă a vechilor epopei, farmecul povestirii transmițînd cititorului sentimentele scriitorului față de realitatea narată; tonul frazei, adaptat perfect faptelor, amintește de tradiția orală.

Descrierea, împletită cu *narațiunea* și *dialogul*, are o coloratură lirică evidentă, sporind efectul povestirii, ceea ce l-a îndreptățit pe Perpessicius să afirme că *„documentarul și poezia se armonizează și dau acea atmosferă înțesată de miresme în care toate se petrec și după legile vieții de toate zilele, dar și după norma visului"*.

În acest context, *Ștefan, personaj central*, mai puțin prezent în acțiune, caracterizat mai ales indirect prin faptul că toate și toți se raportează la el, este *eroul spiritual, apărătorul creștinătății* (*„Veacul său nu-l prețuiește îndeajuns pe Măria-Sa"*, spune Ștefan Meșter), definit prin *seninătate morală* și *echilibru psihic*. Portretul: (*„Vodă Ștefan călcînd atunci în al patruzecelea an al vîrstei, avea obrazul ars proaspăt de vîntul de primăvară. Se purta ras, cu mustața ușor cărunțită. Avea o puternică strîngere a buzelor și o privire verde, tăioasă. Deși scund de statură, cei dinaintea sa, opriți la zece pași, păreau că se uită la el de jos în sus"*) îi relevă nu numai trăsăturile fizice, sumare de altfel, ci mai ales *puterea, măreția, capacitatea de a impune respect și admirație*. Este evidentă influența lui Ureche: „Se vorbește prin sate despre Măria-Sa că-i om nu prea mare de stat, însă groaznic cînd își încruntă sprînceana". Moștenind tronul, Ștefan *și-a clădit puterea, a cîștigat dragostea și devotamentul poporului*, a știut să prețuiască *credința față de Moldova*, răsplătind-o. Și-a impus voința aducînd țării *liniște, stîrpind „lotri"* și *scoțînd „ponunci tari"* mai ales pentru dregători. *Conștiință a epocii sale, organizator al luptelor* și *apărător al pămîntului străbun*, el este privit cu admirație și de străini, iar în ochii moldovenilor dobîndește *proporții legendare* („leul", îl numește Comisul Manole, „balaurul", Ilisafta etc.). *Prevederea, spiritul justițiar, hotărîrea și înțelepciunea, cultura umanistă* îi completează portretul.

În întregul roman, cititorul află o lume asemănătoare, *„ieșită din ev"* (G. Călinescu), însuflețită de pasiune, renunțare, spirit justițiar, înțelepciune, demnitate, omenie, solidaritate etc. Acestea îi aparțin „oamenii Măriei-Sale", individualizați prin nume, dar și prin temperament (Ionuț e romantic, Simion, realist, Candachia și Marușca se opun una celeilalte și, mai ales, Ilisaftei – cel mai realizat personaj feminin din roman și unic în galeria feminină sadoveniană).

Ionuț, eroul a cărui formare e urmărită îndeaproape, este întruchiparea spiritului aventuros antrenat în situații dificile, pe care însă le depășește parcă protejat (ca în epopee) de puteri miraculoase (incursiunea în Pocuția, drumul la Muntele Athos, trecerea Dunării). De la prezentarea din primul capitol la scena luptei de la Vaslui se desfășoară drumul lung al inițierii sale.

Ritmul larg al frazelor, tonalitatea de confesiune amintesc de tradiția orală și de timbrul epopeic. De altfel, influența folclorică, evidentă în întreaga creație sadoveniană, se recunoaște în prezența cîntecului bătrînesc și a limbajului paremiologic. Arhaismele se integrează firesc limbajului, conducînd spre realizarea culorii locale.

Conciziunea, sobrietatea expunerii caracterizează stilul romanului, care se impune prin simplitate, autenticitate și naturalețe. Construcție omogenă, unitară, *Frații Jderi* este un roman cu o rezonanță distinctă în ansamblul operei sadoveniene (*„o epopee unică, de proporții mărețe, cu luminozitate fantastică și ton viu"* – Petru Comarnescu) și în cadrul literaturii române. *„Prin Frații Jderi, M. Sadoveanu a creat cea mai adîncă viziune a lui Ștefan, o epopee națională, Iliada noastră"* (T. Vianu).

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Arghezi. Universul poetic. „Testament". „Psalmi"

Prof. ION DUNĂ
Liceul „Mihai Viteazul", Bucureşti

Universul poetic. Poezia argheziană, moment de referinţă în istoria poeziei româneşti, relevă, într-adevăr, o varietate uluitoare. Cu o mobilitate şi o vervă extraordinară, cu disponibilităţi creatoare inepuizabile, Arghezi se manifestă dezinvolt în toate registrele liricului şi ale ontologicului, ilustrînd magistral tradiţia muntenească a poeziei române. Astfel, el amplifică pitorescul anecdotic ori savoarea pigmentată a lui Anton Pann, dinamismul pamfletar şi dimensiunea argotică a blestemelor, cultivate, e drept izolat, de I. H. Rădulescu. Arghezi cristalizează încă două momente esenţiale ale lirismului românesc. În primul rînd şi în chip firesc, concreteţea vibratilă şi metafizică a versului eminescian. Numai că la Arghezi metafizicul îmbracă atitudini umile, derizorii, de o tragică clovnerie, semănînd mai degrabă cu o demonizare sau autosubminare. Metafizicul parcurge astfel în cîteva decenii drumul de la sublimul romantic eminescian la ipostaza derizorie şi contradictorie, dar nu mai puţin dramatică, ilustrată de Arghezi. Al doilea moment al liricii româneşti de la sfîrşitul secolului al XIX-lea care a marcat imaginarul arghezian este cel al lui Alexandru Macedonski, în revista căruia — *Liga ortodoxă* — Tudor Arghezi a şi debutat în 1896. E vorba de un lirism epatant, ostentativ, prilej de exhibare spectaculoasă a propriului suflet, un lirism al răfuielii, dar şi al contrarierii, declarînd război gîndirii comune, plebee sau burgheze. E o poezie care demitizează mitizînd, care creează sfîşiindu-se, mereu neîmpăcată şi totdeauna ieşind din canoane, refuzînd catalogarea — semn al rîvnitei tinereţi şi prospeţimi. De aceea, în prezentarea noastră ne propunem să reţinem aspectele fundamentale ale lirismului arghezian.

A. Poezia filozofică comportă mai multe teme:

(a) Poezia autodefinirii vizează un suflet de o amplitudine impresionantă, degajînd forţă („Sufletul meu de piscuri mari de piatră"), în care trăieşte omenirea întreagă cu manifestările ei antitetice. Splendid formulează, în *Rugă de vecernie,* această înfruntare din sufletul său: *„Unii-nvîrtesc săcurea, ceilalţi despoaie crini, / Cu sufletele-n beznă şi degetele-n soare".* Aceeaşi derutantă alcătuire, motivată dramatic, se exprimă în mod direct în *Portret* (din *Cuvinte potrivite*): *„M-am zămislit ca-n basme, cu şapte frunţi şi şapte / Grumaji şi şapte feţe. / Cu-o frunte dau în soare, cu celelalte-n noapte, / Şi fiecare este / Şi nu este. / Sînt înger, sînt şi diavol şi fiară şi-alte-asemeni".* Şi în *Nehotărîre* se exprimă aceeaşi oscilare perpetuă, eterna indecizie umană datorată polarităţii fiinţei, plămădită din materie şi spirit, mîzgă şi dumnezeieşti muguri. Silă faţă de om, supus *cărnii triumfale* în monarhia minerală a lui Satan, se explică tocmai prin ignorarea, condamnabilă, de către acesta, a lucrării spiritului *(Binecuvîntare,* în *Cuvinte potrivite).* Astfel, Arghezi, cu tot scepticismul şi sarcasmul său, este un *cîntăreţ al omului,* căruia însă nu-i escamotează slăbiciunile. Repulsia faţă de timpul putred al umanului (în acest sens, sînt notabile poezii ca: *Omule, Şi dumneata?* din *Una sută una poeme,* 1947, sau excepţionala *Bunuiană, nu ştiu care* din volumul *Hore,* 1939) rezultă nu numai din dorinţa transcenderii spirituale (*„nalţ cîte-o statuie / Tăcerii, pe un drum ce suie / Neisprăvit"),* dar şi din nevoia raportării polemice, negative. Dar şi ipostaza angelică, mistică, apare în poezii precum *Heruvic, Denie cu clopote* (1927) sau *Cîntec de boală* (1939).

Scanned with OKEN Scanner

(b) Artele poetice aparţin aceleiaşi problematici a cunoaşterii, în care cuvîntului, limbajului, i se acordă o atenţie aparte — vezi şi excepţionalul articol *Scrisoare cu tibişirul.* Forţa demolatoare şi creatoare a verbului arghezian transpare în *Rugă de seară: „Să-mi fie verbul limbă / De flăcări ce distrug, / Trecînd ca şerpii cînd se plimbă; / Cuvîntul meu să fie plug. / Tu, faţa solului o schimbă, / Lăsînd în urma lui belşug".* Aceeaşi viziune polarizantă, a coincidenţei contrariilor, se observă şi în alte poezii pe această temă: năstruşnicul şi gravitatea se împerechează firesc, ca şi înţelegerile diferite atribuite poeziei.

Ex libris, mărturie a evlaviei faţă de cartea tipărită, conţine sintetic, în strofa a treia, imaginea procesului artistic, precum şi a particularităţilor limbajului arghezian, îngemănînd abstractul şi concretul. Sursa de inspiraţie, diversă, poate fi dintr-un material inferior *(noroi)*, dar acesta e căutat în planuri superioare *(pisc)* de către un om viu, impetuos *(„de sînge")*. Materialul va fi sublimat, va naşte o *mare fantomă*, adică o operă de ficţiune, definită prin trei atribute sugestive: *reverie, umbră şi aromă.*

Dor dur ilustrează o melancolică şi vetust trăită înţelegere a scrisului *(stihuirii)*, văzut ca alean compensatoriu faţă de suferinţele provocate de iubita care-l ignoră. Poetul, aşa cum şăgalnic afirmă, are apucături ciudate, excepţional exprimate metaforic: *îşi pune gîndul pe atlazuri, face fir de perle cu acul, îşi unge cu argint rănile, se alintă cu zări mincinoase, îşi face hotar cugetul între înger şi măgar.* O explicare năstruşnică a dispoziţiei pentru scris apare şi în *Inscripţia cărţii* din volumul *Una sută una poeme.*

Din drum impune atenţiei dinamismul paradoxal al imaginarului arghezian, organizat prin alăturarea a două serii de observaţii opuse. Să nu se confunde însă cu procedeul antitezei folosit de romantici; în romantism procedeul avea funcţia de a reliefa un fenomen (idee, aspect) prin opunere faţă de un altul; la Arghezi opoziţia nu mai delimitează tranşant, ci împacă, îngăduie coexistenţa celor doi termeni ori a celor două realităţi.

(c) Spaima de moarte va fi reprezentată remarcabil în două celebre poezii, construite diferit: *Duhovnicească* şi *De-a v-aţi ascuns.* În prima, un eu halucinat percepe, amplificat pînă la insuportabil, sunetul prevestitor al morţii. Mărturia celui îngrozit de apropierea duşmanului fără nume recurge la forme diverse ale dramaticului: monologul spaimei difuze, adresarea neputinciosului către mamă, şi ea moartă de mult, identificarea, finală, cu Hristos, un Hristos speriat de *judecată (moarte)*, simţind nevoia protecţiei „vecinului".

În *De-a v-aţi ascuns* spaima de moarte beneficiază şi de o imagine gingaşă, hîtră, atît de tensionată, în ciuda nepăsării mimate care, în finalul poeziei, se decomprimă într-o imprecaţie. De fapt, tatăl îşi familiarizează copiii, prin intermediul jocului, cu moartea.

B. Iubirea dezvăluie aceeaşi proteică atitudine, de la elegiacul regretului din *Oseminte pierdute* la extazul familiar din *Melancolie*, de la candoarea eminesciană ori biblică din *Creion* la ambiguitatea devoţiunii şi respingerii din *Morgenstimmung* şi *Psalmul de taină.*

C. Fetidul, bubele, infernul uman, demonizarea exprimă atracţia poetului pentru faţa nevăzută, dizgraţioasă, a lumii. E o plăcere a cruzimii, un spectacol al degradării care nu-i provoacă repulsie poetului care îşi scrie versurile în mod contestatar, polemic, *cu unghiile de la mîna stîngă*, pe un *„părete de firidă goală"*. Exuberanţa metaforică, din poezia *Fătălăul*, de pildă, un portret uimit, intră în contrast cu precizarea, neaşteptată, din final: *„Din atîta împărechiere şi împreunare, / Tu ai ieşit tîlhar de drumul mare. / Na! ţine o ţigare".* Poetul descrie minuţios scabrosul, degradarea unui cadavru *(Ion Ion)*, episodul luptei dintre un cîine ciobănesc şi un deţinut pentru un ciolan *(Doi flămînzi)* ori păruiala dintre doi puşcăriaşi — „scurtul" şi „lungul" —, din cauza „Gherghinei" *(La popice)*.

Scanned with OKEN Scanner

Imaginația demonologică se exersează și în alte volume, nu numai în *Flori de mucigai*, precum în *Blesteme* (din volumul *Cuvinte potrivite*), fastuos spectacol de putreziciuni ori în *Blesteme de babă* din volumul *Una sută una poeme*, dezlănțuire de infern lingvistic: *„În toată vremea și-n tot ceasul / Viermii de cîine să-ți mistuie nasul / [...] Șoarecii să-ți pipăie seara / Buzele, ceafa și nara"*. Poetul se amuză și mai decent, deși cruzimea se subînțelege. În *Mîlniri*, 1927, evocă plastic suferința diaconului Iakint care păcătuise în Săptămîna Mare cu o tînără cu *„coapsa fină / De alăută florentină"*.

D. Poezia jocului, a hîrjoanei, a minusculului, a vegetalului acoperă o bună parte a operei argheziene ce trădează o panteistă, iubitoare înțelegere a universului, în ciuda aparențelor lui neînsemnate, dar și ambiția explicării naive, cu atît mai dificilă, a nașterii cosmosului (în *Facerea lumii, Balet pe șapte silabe*) ori a condiției omului într-un univers infinit (*Un plop uscat*, 1947). Sufletul extatic al poetului se revelează în iubirea și descrierea minuțioasă a buruienilor, a cartofului (*Har*, vol. *Cărticică de seară*, 1935), a dovleacului (*Horă în grădină*, vol. *Hore*, 1939), a micșunelei, cu *suflet de catifea*, a unei gîze (*Vaca lui Dumnezeu*, vol. *Cărticică de seară*, 1935).

E. Lirismul peisajului, mai puțin reprezentat, este unul interiorizat, spiritualizat, ca la expresioniști (*Apă trecătoare*, în vol. *Cuvinte potrivite*). Percepția acută îngemănează planuri diverse: de pildă, parcul solitar, cu lac „bolnav de mii de ani", înroșit de sîngele frunzelor castanilor și viței de vie, este „spital de întristare și căință" (*Tîrziu de toamnă*). Dar peisajul are și o altă conotație. În *Vînt de toamnă* peisajul primăvăratic învie extatic sufletul: *„Din învierea sufletului, de izvor, / Beau caprele-amintirilor"*. Arghezi descrie un peisaj divers, o „natură moartă" marină, bolta cerească, o furtună (*Prigoana*) etc., peisaj, uneori redus, la imagini de ilustrate (ca în *Vraciul*).

F. Satiricul, pamfletarul mobilizează spiritul rebel, iconoclast, dezlănțuit în verbul de o metalică violență. Arghezi își pîrjolește efectiv posibilul adversar din tagma vanitoasă a poeților. Nu evită porcela vulgară, nici cuvîntul dizgrațios: *„Mi-aprinsei și eu o vatră / Într-o scorbură de piatră / Moș Pîrțag îmi dă tîrcoale / Cu o găleată de bale"* (*Horă de hîrtu*, 1939), își fixează vitejește rivalul în belciugul ridicolului precum în *Cîntec de faur* (vol. *Una sută una poeme*). Satiricul transpare și în grotescul, absurdul reliefat prin formula trăsnită, mecanică a jocului copilăresc: *„Cîne-oleacă avea de cap / Și-l punea după dulap. / Hu-hu, hu-hu / Bu-hu, hu-hu"*.

G. Fără să intenționăm a explica miracolul *artei argheziene*, ne vom referi la cîteva elemente ale acesteia: *(a) Mobilitatea spirituală*, produsă de neastîmpărul ori tensiunea explozivă a versurilor, creează o viziune poetică singulară în literatura română. Ea se manifestă prin ritm, adesea năucitor, prin aglomerarea de detalii, prin schimbarea bruscă de planuri, prin antinomie, ciocnire între idei, atitudini, cuvinte. Poezia argheziană este un univers în continuă fierbere și înfruntare. Poetul, temîndu-se parcă de monotonie, ca de un grav pericol al închistării ori încremenirii, al paraliziei verbale, dovedește o inepuizabilă vervă, un nesățios impuls de stihuire fără restricții ori tabuuri.

(b) Virtuozitatea metaforică, harul logodirii cuvintelor din sfere semantice depărtate țin de aceeași dezinvoltură, de estetica modernă a contrarierii. Reproduc doar cîteva metafore semnificative și pentru structura imaginarului arghezian, pentru profilul său scriitoricesc: *„silitoare, iarna, ca un școlar supus / Aplică-ntotdeauna, strict, regula de sus"* (*Din nou*, vol. *Cuvinte potrivite*); *„zările mîncate de mucegaiuri put"*; *„murmure cu silabe de lumină"* (*Interior de schit*); vîntul *„pune zările pe fugă!"* (*Vînt străin*); *„S-a răsucit*

Scanned with OKEN Scanner

lumina-n sine, ca zuhuful. / Cerul, dezumflat, şi-a strîns burduful / [...] Dropii de beznă se tîrăsc îngenuncheate" (*Schivnicie*, vol. *Alte cuvinte potrivite*); *„catifeaua putregaiului"* (*Singure vin*, vol. *Şapte cîntece cu gura-nchisă*).

(c) Sintaxa modernă, cu siluiri ori disloceări ale raporturilor obişnuite, percepute însă ca normale în această sarabandă ori dezlănţuire de imagini şi simţiri, impune un mare creator care ştie să ne conducă pretutindeni, stîrnindu-ne întotdeauna uimirea, căci e o fiinţă zeiască, un „miracol" (Ov. S. Crohmălniceanu).

Testament. Poezia modernă se distinge şi prin interesul acordat definirii propriului obiect. Poezia îşi oglindeşte chipul, îşi dezvăluie mecanismul de creaţie ori relevă concepţia poetului despre poezie, despre finalitatea ei. Fenomenul se explică prin creşterea conştiinţei artistice, prin intelectualizarea, rafinarea procedeelor poeziei.

Asemenea arte poetice, plasate de autori de obicei la începutul volumului tocmai pentru a li se recunoaşte importanţa (vezi *Rugăciune* de O. Goga, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* de L. Blaga), îl avertizează pe cititor asupra programului estetic, dovedindu-se uneori o adevărată călăuză, semnalînd posibile căi ale descifrării operei.

Poezia *Testament* are un titlu semnificativ, ce atrage atenţia asupra respectării obligatorii a condiţiilor stabilite de text. Or, zestrea este o carte lăsată moştenire fiului, adică discipolilor, acelora care vor profita în urma lecturii. Zestrei sau cărţii i se acordă o mare valoare, chiar dacă la începutul poeziei se mimează modestia, remarcîndu-se insignifianţa, aparentă, a moştenirii (*„un nume adunat pe-o carte"*). În fraza următoare cartea e identificată cu *o treaptă*, slujind iniţierii spirituale ori legăturii între generaţii. Orgolios, poetul semnalează singularitatea, unicitatea acesteia; de aceea urmaşul, unul spiritual, desigur, trebuie să-i confere un interes special, să o plaseze între cărţile fundamentale, întrucît ea reprezintă primul document al unei categorii sociale obscure, marginalizate cultural, dar cu această categorie eul liric se identifică (*„Durerea noastră [...] o grămădii..."*). Poetul va dezvălui şi motivaţiile sociale profunde ale demersului artistic, nu numai detaliile tehnice, estetice, recomandîndu-se drept o conştiinţă justiţiară. Prin poezia sa, cu caracter subversiv, vindicativ, i se face dreptate, o reparaţie morală, neamului de robi, a cărui durere poetul o sublimează în cartea sa.

Se afirmă că sensibilitatea şi materialul unei poezii au ca origine mentalitatea unei categorii sociale oropsite. Descoperind ca obiect al poeziei o asemenea zonă, actul artistic impune îndrăzneală şi în privinţa limbajului. Arghezi va introduce dezinvolt în poezie termeni pînă la el disprețuiți, intuind că limbajul frust, truculent al robilor posedă nebănuite virtuţi poetice. Această operaţie de magie, de înnobilare estetică a cuvintelor comune, grosolane se săvîrşeşte cu spectaculoase rezultate în *Testament*. Autorul transpune astfel cu talent în spaţiul literaturii române *estetica urîtului*, promovată şi în alte culturi de mai multă vreme (Baudelaire).

Alcătuită din cinci strofe inegale, *Testament* dezvăluie structura bipolară a imaginarului arghezian, frămîntat de contradicţii, vădind o logică artistică programatic paradoxală, care reflectă una dintre cele mai neliniştite, mai mobile inteligenţe poetice. Poetul începe cu o confesiune într-un ton familiar, adresîndu-se fiului, căruia îi impune cîteva obligaţii. Din cauza topicii neobişnuite, a dislocării sintactice, specifice poeziei sale, dar şi datorită folosirii termenilor concreţi ca simboluri, întîmpinăm greutăţi în sesizarea sensului. Cartea presupune un traseu plin de obstacole şi chinuri, o refacere mentală, o asumare îndrăzneaţă a acestor suferinţe ale înaintaşilor.

Scanned with OKEN Scanner

Nu în orice condiții se pot prelua moșteniri, mesaje spirituale; doar nivelul meditativ, spiritul aflat în ebuliție („seara răzvrătită") și în evidentă stare receptivă („tînăr") asigură transmiterea zestrei. În strofa a doua se realizează o translație ce îngăduie interpretarea pe care am avansat-o deja. Acum se adaugă o precizare, menită să indice natura relației dintre ei, intimă, spirituală, și nu de rudenie, familială. După ce îl sfătuiește pe „fiu" să pună mare preț pe această carte, motivează clar: *„Ea e hrisovul* (= documentul) *vostru cel dintîi, / Al robilor cu saricile, pline / De osemintele vărsate-n mine"*. *Fiul* înseamnă *fiii*, adică urmașii robilor din trecut, ba poate însemna chiar „robii" de azi, purtători ai tradiției („osemințe") depozitate în sufletul poetului.

Poetul e conștient că saltul de la civilizația agrară la cea a cărții are la bază chinul înaintașilor țărani. Această existență trudnică va fi proiectată în plan poetic printr-un îndelung proces de cristalizare, ce include două serii de imagini — unele ale generalului, altele ale particularului. De la concret, grosolan se ajunge la imagini eterate („leagănă"), gingașe etc. Mai mult, tot de două ori, în strofele a treia și a patra, se fac mențiuni despre acest proces al genezei poeziei. Pornind de la graiul simplu, rudimentar *(„cu-ndemnuri pentru vite")*, poetul combină, selectează *cuvinte potrivite* care vor delecta sufletul generațiilor viitoare *(„și leagăne urmașilor stăpîni")*. Prefacerea acestor cuvinte în poezie se realizează în timp îndelungat și cu efort *(„frămîntate mii de săptămîni")*. Asemenea unui alchimist, poetul introduce în laboratorul său orice material, sublimîndu-l în aur. *Zdrențe, venin, ocară, cenușa morților constituie* „mineralul" din care apar fascinant lumi noi (e poezia însăși). O estetică a contrariilor care ocolește schema ne relevă complexitatea demersului artistic. Poetul *face* din „zdrențe" „muguri și coroane", din *venin* miere, atent ca puterea dulce a veninului să nu piară deloc. Este secretul unei poezii care uimește prin tensiunea contrariilor. Duhul artistului nu ucide materialitatea, palpitul materiei transformate în artă. E un meșteșug de cizelator care reușește imposibilul, operînd insesizabile metamorfoze. Păstrează astfel intacte calitățile originare, dar adaugă însușiri, virtualități cu totul opuse: „Am luat ocara și *torcînd ușure* / Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure".

Ceea ce pare inconsistent, anume tradiția spirituală, deși are valoare sacră *(„cenușa morților din vatră")*, va căpăta trăinicie materială și supremă, devenind datorită poeziei, *Dumnezeu de piatră*, înalt reper („hotar") spiritual, obligatoriu pentru urmași.

Strofa a cincea reia ideile poetice, adăugînd accente sociale, care îi turbură frumusețea, dar îi potențează autenticitatea trăirii. Poezia concentrează durerea „noastră surdă", neexprimată pînă atunci, provocînd stăpînului fiori de groază. Imaginea folosită e plastică, brutală: stăpînul a *jucat* cînd a ascultat poezia „ca un țap înjunghiat"; de reținut efectele ambiguității, ale contrastelor dintre termeni. Precizarea următoare, apărută nefiresc, nu aduce nimic nou în planul ideilor, numai că formularea e mai decisă, mai pregnantă. S-a și afirmat că versurile *„Din bube, mucegaiuri și noroi / Iscat-am frumuseți și prețuri noi"* constituie o imagine emblematică, semnificativă pentru estetica urîtului.

Corespondentul durerii, *biciul răbdat* devine cuvînt izbăvitor și, în același timp, răzbunător. E normal ca după „vecii întregi de suferință" să apară rodul îndelungii suferințe. În fundalul imaginii se bănuiește metafora copacului (= a omenirii), a cărui ramură, la început subțire, neînsemnată („obscură"), va deveni coroană, cu luminos rod.

Aceeași pendulare între valorizarea socială a poeziei, văzută ca o ocultă, vicleană și compensatorie răzbunare și descifrarea procesului ei genetic se găsește și în ultima strofă. Numai că acum apar nuanțări. De la melodia concentrată a suferinței *(„Durerea*

Scanned with OKEN Scanner

[...] / O grămădii pe-o singură vioară") care îi provoacă spaime stăpînului, versul are acum un conținut ambiguu: nici domnița, nici domnul nu-și dau seama de revolta ce sălășluiește în profunzimile cărții.

Cartea se naște pe baza unei intime, de nedesfăcut logodne dintre patimă, cuvîntul magmatic, vulcanic, ce erupe din „lumea arhetipului", a mentalului colectiv și luciditatea, calculul, spiritul artizan, laborios al poetului. Conștiința sa artistică se altoiește pe trunchiul unui copac etern, umanitatea, în expresia ei particulară, care e poporul român.

Psalmi. Nu putem înțelege spiritul acestui ciclu de poezii, cincisprezece la număr (în ediția tipărită la Cartea Românească în 1980), risipite în volume din toate etapele creației argheziene, dacă nu avem în vedere nonconformismul structural al poetului, dacă nu includem în ecuația imaginarului arghezian și această dorință a contrarierii — o contrariere, o provocare a cititorului nu din simplu capriciu ori amuzament, ci din nevoia unei violentări a conștiinței puse în stare de alertă, adică de firească interogare. Aparținînd liricii filozofice și religioase, psalmii exprimă drama omului modern silit să trăiască într-o lume profană, părăsită de Dumnezeu și lipsită de miracole, de care lumea veche era plină. Titlul evidențiază pregnant diferențele izbitoare dintre spiritualitatea creștină și mentalitatea modernă, neliniștită, chiar tragică, dubitativă și pragmatică din neputința unei transfigurări naive sau din imposibilitatea depersonalizării, atît de lesnicioase în vremea profeților. Omul modern, apăsat de singurătate, covîrșit de frustrări, aspiră la divinitate, cu care vrea să comunice, dar o face într-o manieră aparte, adică egoistă, sfidătoare, minimalizatoare. Această sinceritate brutală dovedită de omul modern în încercarea lui de a primi harul ori de a provoca, chiar printr-un gest profanator, apariția lui Dumnezeu, constituie noutatea problematicii propuse de Arghezi. Dar sacrilegiul e resimțit numai dacă avem în vedere perspectiva religioasă, canonică. Într-adevăr, cei o sută cincizeci de psalmi din *Vechiul Testament,* cei mai mulți aparținînd lui David, tatăl înțeleptului rege Solomon (autor al *Cîntării cîntărilor)* sînt evlavioase cîntece de preaslăvire a lui Dumnezeu. Arghezi nu-și dezminte contradictoria sa alcătuire, nu-și maschează impulsurile antagonice, indiferent de ofensele eventuale pe care le va provoca; ba chiar aceste ofense îi stimulează energia creatoare. Așa că nu ne vor surprinde paradoxalele manifestări ale eului liric în fața divinității. Simplificînd, indicînd extremele, atitudinea eului arghezian e cînd una umil-evlavioasă, cînd, cel mai adesea, una titanică, de scandaloasă semeție, căci se socotește un poet, deci un creator, dispus să-l înfrunte trufaș pe Creator. Conștient de harul său artistic, refuză să cînte dumnezeirea, pe *Părinte,* atras de latura lumească, păcătoasă a existenței. Ostentativ, într-o atitudine estetizantă (specifică sfîrșitului de secol XIX) se detașează de spiritul creștin, proclamînd nietzschean: *„Vreau să pier în beznă și în putregai, / Nencercat de slavă, crîncen și scîrbit"*. De aceea, se consideră drept un spirit titanic, un uzurpator al puterii divine. Spațiul celui de-al doilea psalm *(Sînt vinovat că am rîvnit)* aparține visului, în care desăvîrșirea capătă proporțiile eroismului titanic. Procedeul, excepțional, are darul de a estompa ostentația ereticului și permite desfășurarea unei imaginații romantice de o acuitate rar întîlnită: *„Mă scald în gheață și mă cule pe stei, / Unde dă beznă, eu frămînt scîntei"*. Precizarea din final *(„Dar eu, rîvnind în taină la bunurile toate, / Ți-am auzit cuvîntul zicînd că nu se poate")* se opune în mod vădit enunțurilor stridente (din perspectivă creștină) ale

Scanned with OKEN Scanner

poeziei şi implică mai degrabă o vanitate mimată, derivînd, credem, din exasperarea umilinţei. De aceea accentele cele mai profanatoare trădează aspiraţia spre dumnezeire, pe care o someză atît de brutal şi de necuviincios să-şi facă simţită prezenţa (vezi finalul psalmului al şaselea, unde exultarea păgînă, desacralizatoare: *„Vreau să te pipăi şi să urlu «Estel»“* urmează unui enunţ pios: *„Eşti visul meu, din toate, cel frumos!“*.

Poetul, resimţind tragismul solitudinii, al părăsirii omului de către Dumnezeu (*„Tare sînt singur, Doamne, şi pieziş! / Copac pribeag uitat în cîmpie“*), tînjeşte după ordinea divină, a armonizării cu *firea*, vrea ca păsări, omizi — ilustrări panteistice ale spiritului divin — să-l viziteze. Simţindu-se uitat, se îndîrjeşte în ura sa, neavînd, bunăoară, resursele lui Iov.

Psalmul al patrulea îmi pare de o mare puritate creştină. Umilinţa cu care i se mărturiseşte lui Dumnezeu atinge, cel puţin în a doua parte, accente de o maximă fericire, fiind una dintre cele mai candide învesmîntări ale sentimentului religios: *„Sufletul meu, deschis ca şapte cupe, / Aşteaptă o ivire din cristal, / Pe un ştergar cu brîie de lumină. // Spune tu, Noapte, martor de zmarald, / În care-anume floare şi tulpină / Dospeşte sucul fructului Său cald? // Gătită masa pentru cină, / Rămîne pusă de la prînz. / Sînt, Doamne, prejmuit ca o grădină, / În care paşte-un mînz“*.

Caracterul psalmului al cincilea poate deconcerta; dar nimic nu trebuie să suprindă în confesiunile atît de schimbătoare ale poetului. Aici el îi reproşează familiar lui Dumnezeu, într-o „relatare“ anecdotică, pitorească, dar şi bosumflat copilărească, faptul că nu-şi mai face simţită prezenţa.

Psalmul al şaptelea *(Pentru că n-a putut să te-nţeleagă)* este important prin penultima strofă, în care se întrevede finalitatea artistică a extazei religioase: *„Doamne, izvorul meu şi cîntecele mele! / Nădejdea mea şi truda mea! / Din ale cărui miezuri vii de stele / Cerc să-mi înghesui o boabă de mărgea“*.

Psalmul următor (*„Pribeag în şes, în munte şi pe ape, / Nu ştiu să fug din marele ocol“*), numit de Nicolae Balotă psalmul „revizuirii şi al cunoaşterii de sine, psalm al socotelilor“, exprimă spaima de gol şi de limitele neputinţei cunoaşterii, care ţine de o tradiţie a supunerii, a înrobirii omului în spaţiul-carceră („marele ocol“). Strofa finală, adresată cititorului, explică natura compensatorie a *cîntecelor,ele* turburătoare ale *liniştii de apoi;* ele sînt *„leacuri vechi pentru dureri mai noi“*. Poezia sa, în ciuda vigorii, a ostentaţiei, este o poezie a crizei, a angoasei, cum singur recunoaşte poetul: *„Şi cîntă moartea-n trîmbiţele mele“*.

Ultimul psalm al volumului *Cuvinte potrivite* (*„Vecinul meu a strîns cu neîndurare / Grădini, livezi, cirezi, hambare“*) indică absurdul întocmirii lumii, girat parcă de Dumnezeu. Absurdul se naşte ingenios din construcţia binară a psalmului. Prima parte realizează un profil grotesc al bogatului, aflat parcă în descompunere fizică, dar vanitos, crezîndu-se *vecin* cu Dumnezeu (vezi psalmul 122 din *Psaltirea pre versuri tocmită* a lui Dosoftei). A doua parte relevă, simulînd căinţa, puterea divină distructivă, ce se exercită din inerţie.

Scanned with OKEN Scanner

Liviu Rebreanu, creator al romanului românesc modern. „Ion". „Pădurea spînzuraților"

Prof. IUSTINA ITU
Brașov

Liviu Rebreanu, creator al romanului românesc modern. Apariția lui Liviu Rebreanu în literatură însemnă un moment de răspîntie. Analizînd acest moment, Tudor Vianu consideră că *„rolul sămănătoriștilor era încheiat, iar Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Brătescu-Voinești își dăduseră măsura lor... numai Sadoveanu continuă să crească din fundamentele așezate mai dinainte"*.

Reprezentînd epicul pur, Liviu Rebreanu marchează o nouă fază a realismului românesc. *„Niciodată realismul românesc, înaintea lui Rebreanu, nu înfiripase o viziune a vieții mai sumbră, înfruntînd cu mai mult curaj urîtul și dezgustătorul, întocmai ca în varietatea mai nouă a realismului european, crudul naturalism francez și rus"* (T. Vianu). E. Lovinescu vorbește de realismul dur din opera lui Rebreanu, de originalitatea marilor sale construcții epice, de obiectivarea prozei.

Romanul lui Rebreanu fortifică intuițiile romanului din secolul al XIX-lea, restabilind legătura cu tradiția reprezentată de N. Filimon și D. Zamfirescu, dar și cu proza lui Ioan Slavici. Asemenea lui N. Filimon, creatorul primului roman realist, de tip balzacian *(Ciocoii vechi și noi)*, Rebreanu așază în centrul romanului său un erou voluntar, produs simbolic al unei anume realități social-istorice, dar, în plus, îi conferă monumentalitate.

În ceea ce privește reconstrucția universului rural, premergător îi este Ioan Slavici, creatorul unui „realism țărănesc". Cultul muncii și al hărniciei, spiritul practic și dinamic din opera lui Slavici se regăsesc și în romanele *Ion* și *Răscoala*. Asemenea lui Slavici, Rebreanu creează imaginea unui țăran intrat în circuitul vieții moderne, bazată pe principiul că „banul închide și deschide toate ușile". Înainte de Rebreanu, D. Zamfirescu încercase să zugrăvească realitatea autohtonă, într-o construcție complexă, cu acțiuni paralele și vaste itinerarii. Dar el nu reușise complet, atitudinea *„sentimentală a scriitorului îi maschează adevărul crud"* (T. Vianu). Prin Rebreanu, literatura noastră își află primul romancier obiectiv, atras de marile mișcări ale vieții mulțimilor anonime: „Ion *reprezintă o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă, și față de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice"* (E. Lovinescu). Asimilînd datele românești tradiționale, Rebreanu creează diferite tipuri de roman, de la romanul social, cu virtuți monografice *(Ion)* și de tip epopee *(Răscoala)* pînă la romanul de analiză psihologică *(Pădurea spînzuraților, Ciuleandra)*. Potrivit viziunii sale realiste *(„pentru mine arta înseamnă creație de oameni și de viață")*, Rebreanu dă sens multitudinii de fapte, care pulsează la cele mai înalte cote de expresivitate.

Originalitatea și modernitatea romanului său este susținută și de vocația constructivă a scriitorului, comparabilă cu aceea a marilor creatori de formule epice. Ctitorul romanului românesc modern modelează cu migală fiecare structură a întregului ansamblu arhitectonic. În compoziția cărților sale, Rebreanu pune accent pe simetria ansamblului. Autorul însuși mărturisește că *„în cursul elaborării am căutat să realizez*

Scanned with OKEN Scanner

împărțirea fiecărui capitol în mici diviziuni, care cuprind cîte o scenă, cîte un moment. Toate acestea apoi au trebuit înnodate în anume fel ca să se poată întoarce în cuprinsul acțiunilor principale. Acțiunile principale la sfîrșit trebuiau să se unească, să se rotunjească, să ofere imaginea unei lumi unde începutul se confundă cu sfîrșitul". Semnificative în acest sens sînt paginile de început și de sfîrșit ale fiecărui roman, în care metafora drumului *(Ion)* și aceea a spînzurătorii *(Pădurea spînzuraților)* circumscriu drame umane. Planurile paralele, așezate uneori în contrast, gradația ascendentă a episoadelor și succesiunea lor ca într-un scenariu cinematografic conferă romanelor unitate structurală și dimensiuni epopeice.

Modalitățile de plăsmuire a personajelor sînt diverse, făcînd posibilă impunerea unor caractere complexe, tipice și viabile. Prezentarea unor fapte și întîmplări, schița biografică, părerea altor personaje sînt procedee artistice ce țin de tradiția românească. Surprinde în creația lui Rebreanu interesul pentru sondajul psihologic și pentru monolog, pentru analiza atitudinilor, a gesturilor, a privirii și tonului personajelor (vezi Apostol Bologa, Ion sau personajul colectiv din *Răscoala).* Personaje realiste și clasice, în același timp, eroii lui L. Rebreanu sînt comparabili cu tipuri din literatura universală. *„În psihologia lui Ion, scriitorul a întrebuințat, într-o măsură oarecare, simplificarea artei clasice, reducîndu-l la instinctul principal, tot așa după cum eroii lui Molière se organizează în jurul unei singure mari pasiuni"* (E. Lovinescu).

Din perspectiva artei narative, trebuie reținut faptul că romanul lui Rebreanu se impune și prin dinamizarea acțiunii, izvorîtă din acumularea treptată a faptelor semnificative. Dacă la începutul fiecărei cărți narațiunea se desfășoară lent, acumulînd treptat și greoi tensiuni care mai tîrziu vor exploda, în cele din urmă discursul epic se bazează pe dialectica unor urcușuri din ce în ce mai rapide, pregătind declanșarea furtunii.

Stilul se caracterizează prin sobrietate, limpezime și precizie, scriitorul fiind un „anticalofil", cum însuși precizează: *„Prefer să fie expresia bolovănoasă și să spun într-adevăr ce vreau decît să fiu șlefuit și neprecis. Strălucirea stilistică, cel puțin în opera de creație, se face mai totdeauna în detrimentul preciziei și a mișcării de viață. De altfel, cred că e mult mai ușor a scrie frumos decît a exprima exact".* Limbajul artistic este bogat și variat; între procedeele stilistice preferate de autor se numără comparația și epitetul. Se remarcă imaginile vizuale și auditive. Fraza este sacadată și armonioasă, cuprinzînd uneori repetiții obsesive de cuvinte. Referindu-se la structura textului, G. Călinescu este de părere că *„frazele considerate singure sînt incolore, ca apa de mare ținută în palmă, cîteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării".*

Prin arta lui Rebreanu, romanul românesc se înscrie în circuitul realismului modern. Dacă prin Sadoveanu explorarea mediului rural se bucură de o excepțională sinteză poetică între liric și epic, prin Rebreanu, literatura română dobîndește o nouă dimensiune, reprezentată de romanul obiectiv. Prin Sadoveanu satul românesc trăiește în concordanță cu ritmurile eterne ale naturii, într-o atmosferă patriarhală, în timp ce, în viziunea lui Rebreanu, universul rural este prins în angrenajul luptei pentru înavuțire, suferind efectele dezumanizării sub influența banului.

Romanul epopeic, de frescă socială, romanul de analiză psihologică, reprezentat prin *Ion, Pădurea spînzuraților, Răscoala,* justifică opinia unanimă a criticii și istoriei literare că L. Rebreanu e adevăratul întemeietor al romanului românesc modern.

Scanned with OKEN Scanner

Ion. Apărut în anul 1920, *Ion* reprezintă actul de naștere a romanului românesc modern. În peisajul literar din perioada interbelică *„romancierul cel mai viguros, cel mai natural și cel mai captivant rămîne, fără tăgadă, d. Liviu Rebreanu. Grandioasa frescă a lumii de la țară din ținutul Amaradiei, înainte de război, întîiul roman al d-lui Liviu Rebreanu a ridicat drama personală a lui Ion al Glanetașului la înălțimea unei drame simbolice"* (Perpessicius). Așezîndu-l pe L. Rebreanu în descendența lui N. Filimon și D. Zamfirescu, a lui Al. Vlahuță și M. Sadoveanu, Pompiliu Constantinescu reține impresia de *„patetică epopee"* produsă de acest roman, cartea fiind *„expresia tipică — în sens clasic — a instinctului central și unic al omului sclav al pămîntului"*, zugrăvită obiectiv, *„cu detașarea completă a unei conștiințe exterioare"*, într-o construcție amplă, ce trădează vocația de strălucit arhitect al ansamblurilor epice.

Romanul este o creație epică de mari dimensiuni, un roman-frescă, o operă cu caracter monografic. Nu este romanul unui erou, ci al unei comunități rurale, văzută ca unitate socială de viață, determinată istoricește, iar eroul principal este un prototip, un exponent, un personaj simbolic. Romanul dezvăluie drama condiției umane, determinată de sentimentul de proprietate: *a avea sau nu pămînt înseamnă a putea trăi sau nu în demnitate.* Această realitate economică și socială, concretizată în lupta țăranului român pentru pămînt, constituie tema romanului.

Roman realist, cu evidente semne ale clasicismului și ale naturalismului, creația lui Rebreanu se înscrie în formula marilor construcții epice, *„formula romanului naturalist, a „Comediei umane" [...], dar, mai ales, formula epicei tolstoiene: formula ciclică a zugrăvirii nu a unei porțiuni de viață limitată la o anecdotă, ci a unui vast panou curgător de fapte învălmășite..."* (E. Lovinescu).

Pornind de la trei experiențe de viață: *(a)* un țăran din satul Prislop sărută pămîntul jilav de roua dimineții; *(b)* pățania unei fete bogate, Rodovica, amăgită de un flăcău sărac; *(c)* impresia puternică pe care i-a lăsat-o discuția cu un flăcău din vecini (Ion Pop al Glanetașului), materializate artistic în nuvelele *Zestrea* și *Rușinea,* romanul *Ion* capătă treptat mari dimensiuni, desfășurîndu-se pe parcursul a aproape zece ani. Descrierea drumului, la începutul și la sfîrșitul romanului, creează impresia unei simetrii arhitectonice perfecte. Drumul devine, de fapt, o metaforă a destinului uman, relevînd, în spațiul geografic, social și spiritual al satului transilvănean, întregul ciclu al vieții. Cele două părți ale romanului: *Glasul pămîntului* și *Glasul iubirii,* împărțite în capitole cu titluri semnificative *(Începutul, Zvîrcolirea, Iubirea, Nunta* etc.) compun un discurs epic unitar, în care subansamblurile se țes în două planuri principale, *„care-și încolăcesc brațele din ce în ce mai fine, în toate părțile. Cele două ramuri se împreună apoi, închegînd aceeași tulpină, regenerată cu sevă nouă"* (L. Rebreanu, *Mărturisiri).* Setea de pămînt este mobilul întregii acțiuni. Nucleul narativ, ce se constituie ca moment semnificativ în cadrul discursului epic, îl constituie tradiționala horă de duminică. Într-un tablou schițat în linii sobre, autorul surprinde grupurile sociale, dar și figurile individuale caracteristice unei comunități sătești, văzută în întreaga ei stratificație. Aici se întîlnesc, într-un sistem de comunicare specific, lumea țăranilor și aceea a intelectualilor. La horă sînt sesizate diferențele între țăranii bogați și cei săraci.

Subiectul romanului este simplu. Ion al Glanetașului, țăran sărac, îl silește pe Vasile Baciu să-i dea pămînturile, prefăcîndu-se că o iubește pe Ana, fiica acestuia. Reprimîndu-și glasul iubirii, Ion se căsătorește cu Ana, ascultînd de „glasul pămîntului".

Scanned with OKEN Scanner

Într-un gest de adorare, Ion sărută ţărîna. Proaspăt îmbogăţit, mîndru că se află printre fruntaşii satului, Ion continuă să-şi dispreţuiască părinţii şi să-i facă Anei viaţa amară, de nesuportat. El este autorul moral al sinuciderii Anei. După moartea copilului său, Ion încearcă să se întoarcă la Florica, fata săracă, dar frumoasă, adevărata lui iubire. El sfîrşeşte prin a fi ucis de George Bulbuc, soţul Floricăi. Acesta va merge la ocnă, iar pămînturile lui Vasile Baciu intră în proprietatea bisericii. Antagonismele sociale din lumea satului sînt aduse aici în prim-plan. Satul nu este o insulă liniştită, ci o comunitate cu vii contradicţii, atît în lumea ţărănească, cît şi în aceea a intelectualilor. *Ion* este o monografie a satului, văzut din perspectivă socială şi naţională, dar şi din punct de vedere spiritual. Elemente topografice, alături de obiceiuri şi datini de la naştere, nuntă şi înmormîntare, de la sărbători sau de la muncă, de la petrecerea duminicală la horă sau la cîrciumă, compun un tablou autentic de viaţă, de realitate socială zugrăvită în scene crude.

L. Rebreanu pune în mişcare o galerie bogată de personaje. Între acestea, Ion evoluează asemenea eroilor din tragedia antică, sub semnele unei fatalităţi. Prin Ion, setea de pămînt dobîndeşte o semnificaţie de mit. Celelalte personaje trăiesc în roman prin raportare permanentă la protagonistul cărţii: Ana, Vasile Baciu, Florica, George Bulbuc, Simion Lungu. Intelectualii satului – învăţătorul Herdelea şi familia lui, preotul Belciug ş.a. – sînt personaje vii şi tipice, încadrate firesc în psihologia colectivităţii rurale. Prin relatarea unor fapte şi întîmplări, prin scurte schiţe biografice, uneori prin monolog, privire, gest, ton şi tăcere, aceste personaje dezvăluie o bogăţie sufletească incontestabilă.

Împletind armonios naraţiunea cu dialogul, monologul şi descrierea, Rebreanu gradează efectele cu măiestrie incontestabilă. Naraţiunea este la început lentă, pentru ca apoi să se precipite, devenind furtunoasă, încărcată de un profund dramatism. Tensiunea discursului epic, discernămîntul analitic, sobrietatea, limpezimea şi precizia stilului conferă ansamblului unitate şi monumentalitate. Romanul *Ion* – epopee a spaţiului românesc rural – impresionează *„prin lărgimea concepţiei şi prin vigoarea constructivă de adunător de materialuri pentru piramide faraonice, dar mai ales prin acea obiectivitate fundamentală, care o scoate din rîndul literaturii de luptă, înălţînd-o pe treapta unei creaţii fără cauze eficiente şi finale vizibile"* (E. Lovinescu).

Pădurea spînzuraţilor. Dacă în *Ion „obiectul de studiu este viaţa socială a Ardealului, care, deşi închisă în celula unui sat, este zugrăvită în întreaga ei stratificaţie"* (E. Lovinescu), romanul *Pădurea spînzuraţilor* supune dezbaterii condiţia tragică a intelectualului transilvănean, care, în condiţiile stăpînirii habsburgice, este silit să lupte sub steag străin. Pe fundalul prezentării realiste şi obiective a primului război mondial, autorul creează o simfonie a destinului, al cărui protagonist este Apostol Bologa, văzut, după mărturisirea autorului, ca un *„prototip al propriei mele generaţii, şovăirile lui Apostol Bologa sunt şovăirile noastre ale tuturora"*. Roman psihologic, *Pădurea spînzuraţilor* se constituie *„într-o monografie a incertitudinii chinuitoare"*, cum l-a definit G. Călinescu. Proiectînd conflictul social din exterior în viaţa interioară, în lumea conştiinţei umane, autorul devine *„un analist al stărilor de conştiinţă, al învălmăşelilor de gînduri, al obsesiilor tiranice"* (T. Vianu).

Scanned with OKEN Scanner

Datele realității obiective (amintirea fratelui său Emil, ofițer în armata austro-ungară, condamnat la moarte și spînzurat pentru că a încercat să treacă linia frontului la frații săi români; fotografia ce reprezenta cehi spînzurați în spatele frontului austriac) declanșează procesul de geneză a romanului, conferind pretext și substanță ficțiunii. Cazul de conștiință întruchipat de David Pop — eroul principal din nuvela *Catastrofa* — reprezintă un exercițiu pentru imaginea monumentală a protagonistului din *Pădurea spînzuraților*. *„Fiu al unui erou al Memorandului, Apostol Bologa e tot din plămada sufletească a lui David Pop"* (E. Lovinescu).

Structura compozițională a cărții se conduce după liniile unei construcții clasice, ascendente. Descrierea unei atmosfere cenușii a zilei de toamnă deschide simbolic drumul în conștiința lui Apostol Bologa. În final, condamnat la moarte prin spînzurătoare, cade ca un erou, ca un martir al neamului. Discursul epic se constituie pe schema unei obsesii, alternînd timpul cronologic cu timpul psihologic. Ca membru al Curții marțiale, Apostol Bologa a făcut parte din completul de judecată ce a condamnat la moarte prin spînzurătoare pe sublocotenentul ceh Svoboda, pentru că încercase să treacă linia frontului la inamic. Convins că și-a făcut datoria față de stat, Apostol supraveghează cu severitate execuția. Dar privirea demnă din ochii lui Svoboda îi răvășește sufletul și-i sfîșie treptat conștiința: *„simți limpede că flacăra din ochii condamnatului i se prelinge în inimă ca o imputare dureroasă"*. Eroul intră de acum în hățișurile crizei de conștiință: *„Încearcă să întoarcă capul și să se uite aiurea, dar ochii omului osîndit parcă îl fascinează cu privirea lor disprețuitoare de moarte și înfrumusețată de o dragoste uriașă"*. Paginile retrospective, cu detalii ce prezintă viața lui Apostol Bologa pînă la înrolarea în armată, conturează drumul eroului și sugerează complexitatea personajului. Tatăl său, Iosif Bologa, condamnat în procesul Memorandului din 1894, păstrează icoana străbunului său, erou și martir, tras pe roată la Alba-Iulia, în timpul răscoalei lui Horia. Apostol a crescut în atmosfera severă a supunerii față de dogmele religioase. Sosirea din închisoare a tatălui său și desele convorbiri avute cu acesta au configurat mutații de sens și atitudini în viața lui Apostol. Bologa refuză să urmeze „cariera preoțească", hotărît să îmbrățișeze filozofia. A învățat la Universitatea din Budapesta. Întors în vacanță la Parva, se logodește cu Marta, fiica avocatului Domșa. Apoi se înrolează în armată, mai mult din dorința de a-i demonstra logodnicei sale că este capabil de fapte vitejești. Sub impulsul datoriei față de stat, se comportă exemplar și obține decorații pe frontul din Galiția și Italia, fiind apoi numit în completul de judecată al Tribunalului militar.

Privirea demnă din ochii condamnatului Svoboda, imaginea spînzurătorii și cuvintele tatălui său: *„Ca bărbat să-ți faci datoria și să nu uiți niciodată că ești român!"* generează criza de conștiință. Drama lui Apostol Bologa este cauzată de tensiunea opoziției dintre conștiința umană și imperativul datoriei exterioare. Cînd divizia lui va trece pe frontul românesc, cere să fie mutat pe alt front. Refuzat, plănuiește o dezertare, dar, în urma unui neașteptat atac rusesc, se alege cu o nouă rană. După o îndelungată spitalizare se întoarce la Parva, rupe logodna cu Marta. Revenit pe front, lucrează un timp în biroul coloanei de muniții, fiind găzduit în casa groparului Vidor. Acum Bologa va cunoaște revelația iubirii pentru Ilona, fiica lui Vidor, și se va logodi cu ea. Dar privirea din ochii lui Svoboda îl tiraniza. Discuția cu Klapka, prietenul său, dezvăluie dorința nestrămutată a lui Apostol Bologa de a dezerta. Cînd află că regimentul său trece în Ardeal, încearcă să obțină încuviințarea de a nu participa la această misiune.

Scanned with OKEN Scanner

E din nou refuzat. Ba, mai mult, este numit în juriul Curții marțiale pentru a judeca țărani români, învinuiți de fraternizare cu inamicul. Fără a-și lua măsuri de precauție, Apostol încearcă să dezerteze. Este prins și condamnat la moarte prin spînzurătoare.

Suflet patetic și contradictoriu, Apostol Bologa este o conștiință morală pătrunzătoare, care înaintează mereu spre un sfîrșit tragic. Concepția lui de viață se schimbă radical, în funcție de ipostazele în care e situat. Finalul romanului reprezintă o adevărată transcendere cosmică. Prin destinul său tragic, Apostol dezvăluie absurditatea războiului, iar căderea lui în momentul în care „luceafărul" vestea „răsăritul soarelui" devine expresia simbolică a proiecției în eternitate a idealului pentru care s-a jertfit. Analiza psihologică dezvăluie o conștiință traumatizată, *„ce se află într-o permanentă stare de urgență sufletească"* (N. Manolescu), într-un univers închis, proiectînd eroul în cele mai adînci zone ale tragicului.

Pădurea spînzuraților „este cel mai bun roman psihologic român, în sensul studierii evolutive a unui singur caz de conștiință, studiu metodic, alimentat de fapte precise și de incidente și împins dincolo de țesătura logică în adîncurile inconștientului" (E. Lovinescu).

Monologul interior și sondajul psihologic, realizat din perspectivă auctorială, configurează destinul tragic al eroului. Pasajele ce descriu atmosfera dezolantă de pe front sau natura cenușie și mohorîtă dintr-o zi de toamnă sînt în concordanță cu lumea gîndurilor și a trăirii eroului, prefigurînd destinul său tragic. Asemenea lui I. L. Caragiale, cum observă T. Vianu, Liviu Rebreanu abordează notația organică: *„regăsind procedeul, îi dă o întrebuințare cu mult mai întinsă"* (*„Apostol Bologa se făcu roșu de luare-aminte și privirea i se lipise pe fața condamnatului. Își auzea bătăile inimii ca niște ciocane..."*).

Simetria ansamblului epic din *Pădurea spînzuraților* ca, de altfel, și din celelalte romane, dezvăluie vocația construcțiilor monumentale. Imaginea spînzurătorii, cu care se deschide și se închide romanul, sugerează cele mai înalte momente ale tragicului.

Protagonistul romanului *Pădurea spînzuraților*, întruchipînd putere de sacrificiu, dragoste de neam și țară, este un „Apostol" al ideii de libertate și un umanist autentic.

Pădurea spînzuraților deschide la noi drumul romanului de analiză psihologică, reprezentat atît de strălucit de Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban ș.a. Rebreanu realizează o construcție *„solidă de blocuri granitice, învăluită în sulul cenușiu încă al unui început de zi"* (Eugen Lovinescu).

*

Creația artistică e un proces sufletesc de esență divină. Ea nu se poate experimenta, nici reconstitui ca un proces fizic oarecare. Opera de artă nu e niciodată emanația directă a unor experiențe anume făcute. Emoția nu intră în artă în stare brută, luată gata din natură, ci totdeauna transformată complet prin misterioase și insesizabile metamorfoze, care constituie însăși taina creației artistice. Creatorul poate explica numai ceea ce face conștient; partea cea mai importantă a creației însă se petrece în subconștientul lui și deci îi rămîne și lui însuși inexplicabilă.

(Liviu Rebreanu, *Mărturisiri*)

Scanned with OKEN Scanner

Camil Petrescu: „Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război"

Prof. GEORGE ARDELEANU
Școala Normală, București

Dacă în poezia românească primele manifestări ale procesului de sincronizare cu literatura occidentală se realizează prin simbolism, în proză acest proces are loc mai tîrziu. În anii '20 ai secolului nostru asistăm la așa-zisul moment Rebreanu; este momentul realismului obiectiv, corespunzător romanului de tip Balzac, Stendhal, Tolstoi sau Dickens *(romanul doric,* în accepția lui Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe).* Sincronizarea deplină în roman va fi inițiată după aproximativ 10 ani, o dată cu generația '30 (Camil Petrescu, Mircea Eliade, Anton Holban, Mihail Sebastian, Max Blecher), o generație lucidă, care va promova literatura „autenticității" și va introduce experimentul. Asistăm la momentul romanului de analiză, al conștiinței subiective, al persoanei întîi, al jurnalului intim ca model romanesc *(romanul ionic,* în accepția aceluiași critic).

Camil Petrescu este, în acest context, reprezentativ. El schițează, în studiul său, *Noua structură și opera lui Marcel Proust,* datele fundamentale ale noului tip de roman și, implicit, ale unei noi viziuni asupra realității. Pornind de la constatarea că proza anteproustiană este anacronică în raport cu noile concepții științifice și filozofice, Camil Petrescu ne propune modelul enunțat în titlul conferinței. Autorul polemizează aici, de fapt, cu *omnisciența,* cu *ubicuitatea,* cu literatura a cărei dogmă este „caracterul", „tipul" sau, mai bine zis, „arhetipul". Omnisciența romanescă intră în aceeași serie cu fizica newtoniană și cu raționalismul cartezian. Prin corelație, romanul de tip Balzac, Stendhal, Dickens sau Tolstoi nu poate avea decît o perspectivă demiurgică asupra literaturii și existenței.

O serie cu totul opusă o constituie relația: teoria relativității a lui Einstein, mecanica cuantică, sistemele lui Planck, și, am adăuga noi, filozofia lui Bergson și Husserl, romanul lui Proust. Aici totul stă sub semnul incertitudinii, al relativului. Pentru Bergson nu există un „celălalt": atît fenomenologia lui Husserl, cît și intuiționismul bergsonian „caută punctul de sprijin în conștiință și nu în lumea exterioară, renunțînd să mai caute în domeniul cunoașterii vreun punct de reper dincolo de *eu".* Romancierul care renunță la omniscientă este convins că e cu neputință să deducă ceea ce se petrece în sufletul altuia altfel decît prin *analogie.* Aleatoriul acestui fenomen analogic poate fi eludat într-un singur mod: *„Să nu descriu decît ceea ce văd, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gîndesc eu... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti. [...] Orice aș face, eu nu pot descrie decît propriile mele senzații, propriile mele imagini. Eu nu pot vorbi onest decît la persoana întîi".* Acesta este sensul autenticității lui Proust, iar romanul său, *À la recherche du temps perdu,* este scris în întregime la persoana întîi.

O consecință imediată privește temporalitatea narativă. Pornind de la teza bergsoniană a realității ca durată pură, Camil Petrescu consideră că singurul timp care conferă autenticitate este prezentul. În acest prezent (flux al conștiinței) intră și amintirile, însă nu cele voluntare, ci acelea involuntare: *„În mod simplu, voi lăsa fluxul amintirilor. Dar, dacă tocmai cînd povestesc o întîmplare îmi aduc aminte, pornind de la un cuvînt, de o altă întîmplare? Nu-i nimic, fac un soi de paranteză și povestesc toată întîmplarea intercalată".*

Scanned with OKEN Scanner

Rezumînd, modelul teoretic proustian presupune: *anularea omniscienței; realitatea — durată pură; unitatea de perspectivă; memoria involuntară; eul* (singura realitate verificabilă); *intuiția; incertitudinea, relativismul; fluxul conștiinței.*

Romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* (1930) este mai degrabă un roman de tranziție între cele două modele. Chiar titlul, ca în majoritatea romanelor clasice, are valoare rezumativă, oferind și un indice de previzibilitate asupra structurii. Este vorba, bineînțeles, de structura duală a romanului. Proba compatibilității celor două părți a fost intens discutată de critică: pentru unii, avem a face cu un singur roman (reflectînd destinul lui Ștefan Gheorghidiu), pentru alții avem a face cu două romane distincte (un roman de dragoste și unul de război) aparținînd aceluiași ciclu. De altfel, capitole disparate ale romanului (unele funcționînd chiar ca proze distincte) au fost publicate anterior. Romanul este povestea unei iubiri situate sub semnul geloziei, care se epuizează în cadrul existenței trăite de autor, în circumstanțele primului război mondial. Scris la persoana întîi, el începe în cel mai autentic stil balzacian: *„În primăvara anului 1916, ca sublocotenent proaspăt, întîia dată concentrat, luasem parte cu un regiment de infanterie din capitală la fortificarea Văii Prahovei, între Bușteni și Predeal"*. Este clasicul *incipit-dată,* atît de caracteristic romanului omniscient.

Structura duală nu este însă, în plan narativ, succesivă. Primul capitol ne introduce în atmosfera mediului cazon, ni se relatează apoi o discuție de la popotă în jurul unui proces în urma căruia un bărbat care și-a ucis soția infidelă a fost achitat. Discuția îl determină pe personajul-narator să realizeze un moment de retrospectivă, cu alte cuvinte, declanșează actul memoriei involuntare. Capitolele următoare constituie de fapt romanul de dragoste realizat prin rememorare. Procedeul este, deci, cel al romanului în roman. În afara acestei mari paranteze retrospective, timpul narării se identifică total cu timpul cronologic. Cel puțin fragmentul respectiv respectă perfect cronologia. Acesta ar fi alt aspect care ne determină să-i reproșăm autorului nerespectarea modelului proustian și, implicit, cantonarea în cadrele romanului omniscient. O întrebare care se impune, totuși, este cea legată de prima frază a retrospectivei: *„Eram însurat de doi ani și jumătate cu o colegă de la Universitate și bănuiam că mă înșală"*. Pentru unii critici, prima frază ar fi un model de concluzie a retrospectivei (deci, iarăși o răsturnare a ordinii cronologice), pentru alții (N. Manolescu, *Arca lui Noe),* prima frază s-ar plia chiar pe începutul cronologic. Diferențele de optică au dat naștere la două interpretări diferite a evenimentelor și a relațiilor din roman. Conform primei interpretări, determinările în roman sînt cele clasice: *„Ștefan Gheorghidiu se căsătorise cu Ela din dragoste, o dragoste care aduce în viața lui de student sărac unica bogăție spirituală pe care o năzuia. Dar o moștenire neașteptată, lăsată lui de Tache Gheorghidiu, unchiul său foarte bogat, îi transformă viața. Atrasă în lumea marii burghezii, Ela se adaptează la morala acesteia. Noua sa condiție socială o conduce la mondenitate și cochetărie erotică" (Limba și literatura română,* manual pentru clasa a XII-a, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1977). O variantă la această primă interpretare ar fi aceea conform căreia relația erotică a celor doi protagoniști este erodată de la început. Schimbarea statutului social al lui Gheorghidiu nu modifică această relație, ci îi revelează fisurile. Noul context social devine un loc în care aceasta se poate manifesta, în care incompatibilitatea dintre cei doi devine evidentă (Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale,* 1972). Conform celei de a doua interpretări (timpul narativ al capitolelor retrospective se identifică *total* cu cronologia),

Scanned with OKEN Scanner

modificarea Elei este inexistentă practic, ca fiind proiecția unei gelozii funciare a eroului principal (N. Manolescu, *Arca lui Noe*).

Folosirea persoanei întîi nu este ea singură definitorie pentru autenticitate. Și aceasta pentru că între vocea auctorială și vocea naratorului-personaj nu se creează un spațiu suficient de glisare care să facă operantă autenticitatea teoretizată în *Noua structură*... Dimpotrivă, între cele două voci există chiar o relație de identificare, ca în romanul doric. Dacă în a doua parte a romanului (jurnalul de război) o asemenea identificare ar putea fi justificată (jurnalul fiind și un pact cu literatura), în partea întîi o asemenea justificare nu mai există. Aici, dintr-un anumit punct de vedere, Ștefan Gheorghidiu este inautentic ca personaj. Identificarea narator — personaj ar putea fi autentică în măsura în care acesta nu ar avea ceea ce se cheamă *stil*. Și chiar un *stil* calofil (prin opoziție cu *anticalofilia* teoretică a lui Camil Petrescu).

O altă problemă care se pune este cea a istorismului. Mircea Eliade, teoretician și el al autenticității, era de părere că istorismul trebuie anulat într-un roman indirect. De ce toate personajele apar cu istoricul lor în evoluția romanului? se întreabă acesta, referindu-se la romanele anterioare. „*Un roman* — spune el — *este un accident care adună o mulțime de oameni la un colț de stradă*". Or, în *Ultima noapte*... istorismul este evident.

Personajul Ștefan Gheorghidiu (care intră în aceeași serie cu Gellu Ruscanu din *Jocul ielelor*, cu Andrei Pietraru din *Suflete tari* și cu Pietro Gralla din *Act venețian*) este mai degrabă un construct ideatic decît un personaj autentic. De fapt, Camil Petrescu nu realizează aici ceea ce se cheamă introspecție psihologică. Hortensia Papadat-Bengescu se situează din acest punct de vedere pe o poziție superioară în ierarhia autenticității. Ea își exercită instrumentele introspecției psihologice pe un material pasiv, nediferențiat. Personajul lui Camil Petrescu, în schimb, există *a priori*. E ideea căreia autorul îi conferă substanțialitate. Relația cu celelalte personaje, de asemenea, nu este autentică. Ela, Nae Gheorghidiu, Tănase Vasilescu-Lumînăraru sînt simple repere în evoluția personajului central. Reprezintă un context. Pe de altă parte, ipostazele eroului sînt cele care aruncă lumină asupra contextului. Prezența celorlalte personaje este mediată de „subiectivitatea" eroului. Ștefan Gheorghidiu este ceea ce se cheamă un „reflector". În *Patul lui Procust*, în schimb (mult mai apropiat de modelul autenticității), nu mai există un singur „reflector", ci o pluralitate a „reflectorilor", iar autorul nu mai deține monopolul asupra acestor „reflectori".

În fine, altă fațetă a autenticității ar fi funcția „scrisului" în elucidarea propriei experiențe a naratorului-personaj. Ștefan Gheorghidiu își elucidează propriul caz prin rememorare. Hotărîrea din final (salvarea sa?): „*A doua zi m-am mutat la hotel pentru săptămîna pe care aveam s-o mai petrec în permisie. I-am dănuit nevesti-mii încă o sumă ca aceea cerută de ea la Cîmpulung și m-am interesat cu ce formalitate îi pot dărui casele de la Constanța. I-am scris că-i las absolut tot ce e în casă, de la obiecte de preț la cărți... de la lucruri personale la amintiri. Adică tot trecutul*" este rezultatul unui proces anamnetic, al unei ordonări „scripturale" (evident, la aceasta se adaugă experiența războiului — rememorat și „scris" și el —, a trecerii din paradigma individualității în cea a colectivității, a transformării unui conflict al individului cu el însuși la un „conflict cu universul", cum spunea Marian Popa).

Fred Vasilescu din *Patul lui Procust* „scrie" și el pentru a elucida misterul relației lui Ladima cu Emilia și, implicit, al relației sale cu Doamna T. Actul de „a scrie" devine un mod de ordonare a *realului*.

Scanned with OKEN Scanner

Lucian Blaga. Universul poetic. „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii". „Paradis în destrămare"

FLORIN MIHĂILESCU
Universitatea din București

Universul poetic al lui Lucian Blaga nu este unitar în felul aceluia pe care îl întîlnim la Bacovia, dar nici divers și polimorf precum cel arghezian. El nu ne impune nici prin monotonie profundă și nici prin proteism. Dacă nota comună, vizibilă de la debut și pînă la amurgul creației sale poetice, este apetența pentru mister și, am putea zice chiar, o anumită fascinație a acestuia asupra autorului, ca și a cititorului său, evoluția marcată de-a lungul celor șapte volume de versuri antume ne înfățișează destul de evident o anume metamorfoză de la vitalismul exuberant și bucolismul panteist al primelor două, *Poemele luminii* (1919) și *Pașii profetului* (1921), la spaima existențială și tristețea metafizică din *În marea trecere* (1924) și *Lauda somnului* (1929), apoi printr-o oarecare înseninare și printr-o mai mare prospețime a unui folclorism care rămîne mereu substanțial și niciodată etnografic în *La cumpăna apelor* (1933) către o redescoperire superioară a virtuților unei conviețuiri în armonie cu natura, a unei liniștiri și limpeziri interioare care se vor accentua într-un soi de elegie resemnată și chiar de înțeleaptă jubilație în poemele tîrzii ale senectuții, destinate să apară postum, dar și să contrabalanseze magnific întreaga operă anterioară.

O asemenea ușoară și lentă deplasare de accente nu ocultează cu toate acestea nici nota dominantă a viziunii poetice și nici circulația de-a lungul întregului periplu creator a unor obsesii traduse concret în elemente de cadru, de configurație și de speculație lirică din care se reconstituie un univers totuși destul de omogen. Deși în doze și cu ponderi diferite în decursul timpului, expansiunea eului și jubilația dionisiacă, neliniștea, tristețea metafizică și dorul de moarte, nostalgia pămîntului natal și înseninarea panteistică, resurecția erosului spre apusul vieții sau viziunea germinației universale, ca și setea de dezmărginire și extincție, prin care bătrînețea regăsește vechiul dor de moarte al maturității, adică în fond toate marile teme lirice ale lui Blaga reprezintă un fel de constante structurale ale universului său poetic, a căror prezență e ușor dovedită de revenirea predilectă a unui număr de elemente configurative, de care tocmai aminteam și printre care se pot menționa: lumina, focul, pămîntul, pădurea, lacrimile, stelele, întunericul, munții, noaptea, moartea, raiul și iadul, amintirile, inima, tăcerea, păianjenul, dorul, păcatul, Dumnezeu și Satana, îngerii și arhanghelii, ploaia, primăvara și toamna, somnul, beția dionisiacă și vara, sufletul și trupul trecător, luna și soarele, strugurii, sîngele, ciutele, plugurile, liniștea, îndoiala, spinii, șarpele, vinul, singurătatea, boala, vraja, blestemul, semnele, trecerea ireversibilă, cenușa, cocoșii, fîntînile, codrul, asfințitul, taina, orbul, drumurile, poveștile, basmele, strămoșii, arderea, anii, veghea, visul și altele ca acestea, nu însă foarte numeroase, toate din aceeași sferă semantică și sugestivă, care impun un univers imaginar de incontestabilă coerență, marcat, dominat, modelat de viziuni metafizice misterioase, ipostaze lirice ale unei sensibilități corespunzătoare, iar nu ecou versificat al unei concepții filozofice eterogene și exterioare. Mărturia poetului însuși este decisivă în această privință: *„Toate sensurile țin în poezia mea de domeniul unei sensibilități metafizice ce coboară în adînc și vine din adînc, ele n-au confinii cu înțelegerea filozofică discursivă..."*.

Dacă toată poezia lui Blaga este în genere egală cu sine în valoare și substanțialitate, două sînt totuși volumele în care ea atinge expresia cea mai semnificativă și produce reverberațiile cele mai cuprinzătoare: *În marea trecere* și *Lauda somnului*. Condiția existențială este aici exploatată liric mai insistent și mai fecund decît oriunde. Vechiul impresionism al debutului, care l-a făcut pe Lovinescu să distingă în scrisul lui Blaga mai mult o lirică de notație, este viguros depășit printr-un expresionism original, adînc asimilat, prin care poezia românească participă în chip absolut remarcabil la una dintre cele mai mari și mai prestigioase mișcări artistice europene. *În marea trecere* domolește și aprofundează individualismul exacerbat al tinereții, învestindu-l cu rezonanțe grave, pătrunzătoare și ample. O neliniște nelămurită, o spaimă organică, un sentiment de criză își fac simțită prezența aici, pentru ca în *Lauda somnului* ele să fie extinse la o scară mai largă, universală, de dimensiunile acelei „triști metafizice" pe care Blaga o evocă expres, condiție nu doar a insului abandonat într-o lume străină și stranie deopotrivă, dar chiar și a acestei lumi în întregimea ei. O comparație între frecvența persoanei întîi din *În marea trecere* și din *Lauda somnului* este edificatoare. De aici provine probabil și ciudata „impresie de obiectivitate" de care vorbea la un moment dat Vladimir Streinu, recunoscînd totuși „subiectivitatea extremă" a poeziei lui Blaga, care în *Lauda somnului* cunoaște într-adevăr o vădită subliniere, procesul de spiritualizare devenind „mai înalt", cum observa și G. Călinescu, poetul „încercînd să depășească spațiul terestru, să evoce un «peisaj transcendent» și mai ales să depășească momentul biografic, să intre în fondul ancestral" și chiar, am putea adăuga noi, în orizontul cosmic, universal al existenței.

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii. Simplitatea expresivă a acestui text, considerat unanim ars poetică a lui Blaga și, mai mult chiar, intuiția generatoare a întregului său sistem filozofic, se impune de la prima lectură. Ceea ce se reține numaidecît este refuzul paradoxal al cunoașterii și voința de conservare a tainelor, din iubire pentru ele. Ideea se valorifică plastic printr-o comparație dezvoltată în maniera mai generală din *Poemele luminii*, în frunte cărora e așezată în chip semnificativ și poezia pe care o supunem analizei.

Elementul care declanșează emoția lirică e tocmai această idee. În *Pietre pentru templul meu*, volum publicat concomitent cu cel deja pomenit, citim următoarele: *„Cîteodată datoria noastră în fața unui adevărat mister nu e să-l lămurim, ci să-l adîncim așa de mult, încît să-l prefacem într-un mister și mai mare"*. Identitatea acestei afirmații cu semnificația poeziei dovedește limpede că ne aflăm în fața unei obsesii a autorului, care exprimă o credință mai adîncă și o atitudine cu implicații dintre cele mai importante.

Dar prezența ideii printre aforismele lui Blaga pune în discuție în mod automat regimul ei poetic. Nu cumva *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este versificarea unei simple observații cu caracter teoretic? Stă frumusețea, incontestabilă, a poeziei numai în haina ei de imagini? Pentru a ieși din încurcătură, va trebui să cădem de acord mai curînd că ideea în sine e prin propria ei esență mai aproape de condiția poeziei decît de aceea a gîndirii logice. Căci paradoxul e întotdeauna mai mult sau mai puțin poetic prin răsturnarea pe care o impune viziunii normale a bunului-simț. În cazul nostru, el se îndepărtează cu atît mai mult de regimul unei simple aberații logice, cu cît absurditatea pe care o implică și care constă în însăși anularea scopului definitoriu al cunoașterii e mai mare și mai inadmisibilă. Nu rezultă nicidecum de aici că paradoxul și-ar pierde în întregime funcția de adevăr. Vrem să spunem doar că el devine ceea ce se poate numi cu bune

Scanned with OKEN Scanner

argumente o metaforă intelectuală. Adevărul ei a fost formulat încă de multă vreme, de la Socrate încoace, în cele mai variate moduri: după cum citind şi învăţînd, sentimentul ignoranţei nu se diminuează obligatoriu pentru că orizonturile se deschid mai mult şi fac posibile perspective de-a dreptul nebănuite, tot astfel cunoaşterea înseamnă, prin caracterul ei productiv şi problematizant, un mod de a genera noi mistere, încît se poate zice foarte bine că nu e numai un izvor de răspunsuri, ci şi unul de nesfîrşite întrebări.

De aici însă şi pînă la a conchide că prin cunoaştere ne adîncim într-un mister şi mai mare, fără a fi izbutit să ne lămurim cu privire la nimic, este o cale prea lungă, pe care o gîndire ştiinţifică nu o poate niciodată străbate. Căci dacă e sigur că procesul cognitiv e un proces istoric infinit, limita lui mereu provizorie nu trebuie asimilată unui blestem metafizic al omului, ci înţeleasă prin raportare la caracterul inepuizabil sub aspect gnoseologic al universului în mijlocul căruia trăim şi ne exercităm funcţiile biologice, sociale, culturale şi existenţiale. Judecat aşadar ca o metaforă intelectuală, paradoxul adîncirii misterului prin cunoaştere poate fi desigur primit ca sursă autentică de lirism, dar, ipostaziat, el devine rapid punctul de plecare al unei concepţii majore generalizante, la care Blaga avea să şi ajungă prin opera lui filozofică de mai tîrziu.

Legătura între poezia şi filozofia viitorului autor al *Trilogiei cunoaşterii* este indiscutabilă. Poetul însuşi o recunoştea într-un interviu din 1935, cel puţin pentru perioada care ne interesează aici: *„La începutul creaţiei mele literare planul poetic şi cel filozofic interferau, însă pe măsură ce am înaintat în viaţă ele s-au diferenţiat încet, încet, şi tot mai mult"*. Pe de altă parte, în acelaşi an, 1935, referindu-se mai precis la intuiţia din *Eu nu strivesc corola...*, Blaga mărturisea într-un articol că din ea, fără să bănuiască măcar, s-a dezvoltat mai tîrziu *„ideea despre dogmă ca metodă creatoare. Acea atitudine metafizică a fost însă punctul de plecare, matca din care s-a născut roiul multiplu articulat al sistemului meu epistemologic"*.

Pentru a stabili mai exact sensul relaţiei dintre poezie şi filozofie la Blaga, trebuie neapărat să afirmăm că opera gînditorului este produsul, desigur amplificat şi expus discursiv, al unor intuiţii lirice iniţiale şi nu invers, cum o presupune operaţia destul de răspîndită de a interpreta poezia prin prisma conceptelor din *Trilogie*. Iată din ce cauză construcţiile teoretice ale lui Blaga se caracterizează prin frumuseţe şi armonie interioară, adică prin virtuţi estetice, dincolo de orice valoare de adevăr, în vreme ce poezia e intuiţie lirică de cea mai pură speţă şi de cea mai bună calitate. Chiar teoria despre mit şi gîndire magică vine să consolideze în fond mai curînd principiile creaţiei poetice decît o specie nouă de posibilităţi ale cunoaşterii de tip filozofic. Din considerente ca acestea, *Eu nu strivesc corola...* reprezintă o realitate de sine stătătoare, care nu trebuie privită şi judecată dintr-o perspectivă exterioară, întrucît ea nu este punctul de ajungere sau de concretizare plastică al unei idei filozofice, ci, dimpotrivă, punctul de plecare al acesteia din urmă. Implicaţiile teoretice dezvoltate de aici nu interesează deci decît atunci cînd urmărim dialectica întregii opere şi nu analiza poeziei considerate în sine.

Textul se organizează în două mari secvenţe aflate într-o opoziţie elementară: de la negaţie la afirmaţie. Poetul nu spulberă tainele, ci, dimpotrivă, le potenţează. Fiecare secvenţă conţine la rîndul ei două momente care în prima se află în antiteză, iar în a doua se asociază prin comparaţie. Să reluăm, exemplificînd, această schemă. Iată prima secvenţă cu cele două momente ale ei: I. *„Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / şi nu ucid cu mintea tainele ce le-ntîlnesc / în calea mea / în flori, în ochi, pe buze ori morminte"*; II. *„Lumina altora / sugrumă vraja nepătrunsului ascuns / în adîncimi de întuneric"*.

Scanned with OKEN Scanner

Se constată aici, înainte de orice, cîteva lucruri mai însemnate. Risipirea tainelor îi apare poetului ca o acțiune de nepermisă și crudă violare a „corolei de minuni a lumii", de vreme ce verbele folosite sînt „nu strivesc", „nu ucid" și „sugrumă". În al doilea rînd, rezultă că misterul este consubstanțial existenței; el poate fi întîlnit „în flori, în ochi, pe buze ori morminte". Prezența lui face parte dintre „minunile lumii" și e asociată cu ideea de vrajă. Impresia generală e aceea a unei ordini a lumii care nu trebuie compromisă printr-o intervenție violentă, întrucît ea coincide cu viața însăși!

A doua secvență a poeziei e la fel de simplă: I. *„dar eu,* [vers de tranziție — n.n.] */ eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —"*; II. *„și-ntocmai cum cu razele ei albe luna / nu micșorează, ci tremurătoare / mărește și mai tare taina nopții"*; I. *„așa îmbogățesc și eu întunecata zare / cu largi fiori de sfînt mister, / și tot ce-i ne-nțeles / se schimbă-n ne-nțelesuri și mai mari / sub ochii mei — / căci eu iubesc / și flori și ochi și buze și morminte"*.

E evident că prin comparație nu dobîndim propriu-zis o semnificație nouă, ci doar o explicitare suplimentară de natură a concretiza ideea fundamentală. Procedeul poate fi apropiat de acela al metaforelor pe care Blaga le numește *plasticizante,* diferențiindu-le de cele revelatorii. Granița rămîne totuși labilă și comparația cunoașterii cu lumina lunii poate fi interpretată și ca un spor de semnificații, fie ele și secundare.

Oricum, interesul rămîne aici altul, și anume afirmarea puterii cu care cunoașterea sporește tainele și îmbogățește orizontul „cu largi fiori de sfînt mister". Aprofundarea neînțelesurilor s-ar datora iubirii poetului pentru varietatea lumii. De fapt, conflictul major al poeziei, sugerat în fiecare opoziție a motivului liric, este acela dintre cunoaștere și viață, împrejurare care ne conduce direct la cîteva dintre sursele gîndirii lui Blaga, și anume vitalismul nietzscheian, intuiționismul lui Bergson, precum și așa-numita filozofie a vieții, „Lebensphilosophie", aparținînd sferei de idei a culturii germane de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul acestui veac. Conform acestor concepții, între rațiune și trăire există o relație de ireductibilă excludere, cea din urmă neputînd fi niciodată cuprinsă în tiparele rigide ale celei dintîi, singura cale de acces rămînînd intuiția. Adevărurile logice urmează a fi înlocuite prin mituri și simboluri, adică, în fond, prin imagini sintetice care perpetuează enigmele, departe de a le micșora. Punctul de vedere al lui Blaga aderă integral la o asemenea convingere filozofică, dar, spre deosebire de ea, nu se aplică în mod explicit cunoașterii teoretice, ci poeziei. Metafora luminii poate fi desigur interpretată și ca o sugestie a cunoașterii, dar nu neapărat a celei teoretice. În felul acesta, *Eu nu strivesc corola...* rămîne, în cadre mai bine delimitate, o admirabilă definiție lirică a poeziei, care nu-și propune într-adevăr niciodată elucidarea unui litigiu științific, ci deschiderea unor nebănuite perspective asupra rosturilor lumii sau asupra adîncimii sufletului omenesc. Vagul simbolist devine la Blaga misterul existenței pe care poetul trebuie să știe să-l sugereze. Dintr-un mijloc al sugestivității poetice, indefinitul ajunge să reprezinte acum o situație ontologică, pe care poetul este chemat s-o realizeze nu numai păstrîndu-i dimensiunile, dar, pe cît posibil, amplificîndu-le.

Nu se poate contesta că poezia în genere și mai cu seamă poezia modernă lucrează mai degrabă cu obscurități decît cu limpezimi. Faptul ca atare ține desigur de dialectica expresiei tinzînd necontenit spre originalitate, dar nu mai puțin de calitatea sondajului liric. Funcția reflexivă a limbajului poetic se hipertrofiază în dauna celei tranzitive, generînd dificultăți de înțelegere din ce în ce mai mari. Fără să exprime direct acest proces dramatic, poezia lui Blaga este totuși o verigă din lanțul desfășurării lui.

Scanned with OKEN Scanner

Dar în vreme ce mulți dintre poeții secolului nostru și-au orientat eforturile de inovație spre domeniul expresiei, autorul *Laudei somnului* a răsturnat întreaga viziune a lirismului, investigînd prin mit zone ale realității și ale spiritualității noastre etnice pe care pînă la el nici măcar nu le-a întrevăzut cineva. Astfel încît aportul decisiv al lui Blaga la dezvoltarea poeziei românești constă nu în cutare sau cutare superioritate expresivă sau imagistică, ci în descoperirea și exploatarea unui întreg nou continent al lirismului. *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este doar poarta prin care se intră în acest continent. Rostul acestei mici poezii e acela al unui simplu, dar extrem de semnificativ moto la întreaga operă a lui Lucian Blaga.

Paradis în destrămare. Între poeziile cele mai reprezentative din *Lauda somnului*, *Paradis în destrămare* este cu deosebire simptomatică pentru sentimentul general al volumului. Analiza poeziei confirmă ușor și integral titlul pe care autorul i l-a dat. Ne aflăm așadar în fața unui peisaj edenic devastat în care arhanghelul păzitor nu mai ține în mînă decît mînerul unei spade rămase fără flăcări, serafimii colindă pajiștile și ogorul în căutarea unui adevăr care li se refuză, arhanghelii ară cu pluguri de lemn, copleșiți de greutatea aripilor, îngerii goi se culcă zgribuliți de frig în fîn, cînd porumbelul Sfîntului duh stinge luminile zilei, în vreme ce apa vie e invadată de păianjeni, ca premoniție pentru ce va urma, căci îngerii înșiși vor putrezi sub glie, unde *„țărîna va seca poveștile / din trupul trist"*.

Procedeul evident este acela al acumulării gradate a unei serii de elemente convergente care compun imaginea dezolantă și fără speranță a unui univers aflat în plină și cumva inexplicabilă involuție. Peisajul paradisiac este asimilat unuia natural și agrest în care ființele celeste săvîrșesc gesturi obișnuite și au îndeletniciri rurale: merg pe cîmpuri, ară cu plugurile ca niște amărîți gospodari și se culcă în clăile de fîn spre a se apăra de răcoarea nopților. Nu un paradis supraterestru, idealizat, ci unul coborît din ceruri, *sofianizat*. Asimilarea personajelor sacre cu cele comun omenești este un procedeu mai general al liricii de la *Gîndirea*, pe care Blaga îl folosește și el cu consecvență tocmai ca o expresie a perspectivei ortodoxiste asupra relației dintre lume și divinitate.

Gradația notelor figurative care inculcă cititorului impresia de degradare și sfîrșit irevocabil este condusă cu intenția de a accentua și intensifica impresia în cauză trecînd prin punctul culminant al stingerii luminilor și al invaziei de arahnide pentru a expira în prevestirea sumbră a putrezirii și a dispariției poveștilor. Însăși libera prozodie a versurilor, cu rime rare și asimetrice, aparent întîmplătoare, este menită să dea sugestia aceleiași dizarmonii a unui univers în destrămare.

Nici un fel de explicație nu lasă poetul să se strecoare în text cu privire la cauza acestei lente decadențe. Tabloul trebuie luat așa cum este ca o ipostaziere a unei stări interioare pe care o putem descifra, dar n-o găsim mărturisită. El poate fi organizat în expresie și de o manieră pur estetizantă, așa cum pictorul își regizează culorile din plăcerea superior gratuită a performanței formale. Altfel spus, poezia lui Blaga poate fi „gustată" și simțită integral în frumusețea și desăvîrșirea ei fără nici o explicație, ca și cum în ea nu s-ar ascunde nimic altceva decît propria ei ființă, geloasă de structura ei care îi e suficientă și deplină, fără nevoia altui atribut. Privită așadar unicamente în esența ei, această poezie ni se impune și ne cucerește prin prezența ei „în sine" și nu „pentru altceva", făcîndu-ne să resimțim din pura și din exclusiva ei contemplație o stare depresivă strict imaginară, un sentiment de dezolație fără obiect, căci nu cunoaștem cauza procesului

Scanned with OKEN Scanner

involutiv, ci doar efectul lui. Pentru existența estetică a poeziei, acest rezultat al unei lecturi „naive" rămîne suficient, chiar dacă el nu poate fi considerat complet.

Dacă textul în sine nu legitimează mai mult decît o stare intensivă de melancolie, poate cu atît mai intensă cu cît mai neînțeleasă rămîne sus-numita cauză, și, în al doilea rînd, o satisfacție deplină, venind din performanța exclusiv artistică a viziunii lirice, semantica simbolului pe care-l reprezintă universul „paradisului în destrămare" se poate mult îmbogăți, lărgi și adînci printr-un demers firesc și în definitiv inevitabil de integrare și contextualizare. Ingenuitatea lecturii este de multă vreme pentru noi un „paradis pierdut", de unii poate mai puțin, iar de alții poate prea mult. Intrăm așadar în lectură cu un „orizont de așteptare", cum spun esteticienii receptării, cu un fond aperceptiv, cu un ochi format, cu o perspectivă deja construită sub influența unei matrici spirituale, a unei ambianțe culturale și, deloc în ultimul rînd, sub imperiul unei prealabile cunoașteri, oricît de generale, a operei poetului însuși. Se adaugă faptul că și acesta din urmă, poetul, lucrează, își proiectează și realizează opera într-un orizont de cultură, adică de intenții, de referințe și semnificații. Chiar dacă textul strict al *Paradisului în destrămare* nu conține indici materiali de raportare la un orizont extern, la o precisă contextualitate culturală, el nu e mai puțin produs în interiorul acestora și de către acestea. Autorul biologic poate fi (și este) Lucian Blaga, dar cel cu semnificație culturală rămîne *poetul,* iar acesta nu există decît în contextul creației lui și al ambianței spirituale care i-a modelat pe amîndoi.

Sînt deci două operații de întreprins: includerea poeziei de care discutăm în perspectiva întregului volum din care face parte și deopotrivă a ansamblului operei lui Blaga și apoi, lucru desigur mai dificil și mai delicat, relaționarea tuturor cu ambianța care le cuprinde. Se poate proceda și invers și se și procedează poate mai frecvent așa. Blaga este poetul care și-a format o anumită viziune și înțelegere a lumii sub influența unor mari filozofii ale începutului de secol ca intuiționismul lui Bergson, vitalismul lui Nietzsche și spiritualismul unor gînditori germani mai noi ca Spengler, Klages, Frobenius și alții, sub impulsurile egal de puternice ale noilor mișcări artistice ale vremii care au impus un alt stil, precizat, după opinia poetului, mai bine decît oriunde în expresionism și, în sfîrșit, sub sugestia unei anumite comuniuni sufletești cu cercul ideologic și artistic de la revista *Gîndirea,* de care s-a simțit mult timp alături, fără a-și fi ipotecat vreodată independența intelectuală.

Opera poetică a lui Blaga este fără îndoială sinteza superioară și originală ca orice sinteză a acestor influențe formative și modelatoare, sublimate prin forța unei uriașe personalități creatoare, care a schimbat inevitabil anumite accente ale viziunii generale, dar nu și sensul ei fundamental. Și acesta poate fi rezumat, cu nuanțele de rigoare, în ideea unei crize a sacralității pe care o trăiește omenirea modernă în condițiile civilizației de tip industrial, care îl depersonalizează pe om, înstrăinîndu-l de substanța lui. Interpretarea pe care o dobîndește în acest cadru *Paradis în destrămare* devine astfel mai luminoasă, mai profundă și mai semnificativă, poezia dovedindu-se nu numai un scop în sine, închisă într-o orgolioasă autosuficiență estetică, dar și hieroglifa unei atitudini față de lume, a unui mod propriu de participare la una dintre marile dezbateri spirituale ale veacului. Astfel, descoperim în lirica lui Blaga, alături de evidenta modernitate a expresiei sale, acel tradiționalism al viziunii pe care el îl împarte cu confrații săi gîndiriști, dîndu-i însă, spre deosebire de ei, forma cea mai subtilă și mai convingătoare din punct de vedere artistic. Nostalgia unui paradis originar, nealterat de furtunile timpului, se desprinde astfel prin contrast din contemplația unui teritoriu devastat parcă de un

Scanned with OKEN Scanner

blestem implacabil și amenințat cu o moarte care pîndește pînă și ultima esență a miracolului existenței, adică povestea: *„odată vor putrezi și îngerii sub glie, / țărîna va seca poveștile / din trupul trist"*. Spaima și anxietatea acestui final catastrofic constituie obsesia fundamentală a poeziei atît la nivelul structurii ei interioare, cît și prin conotația contextuală majoră care implică o întreagă atitudine și viziune existențială.

Un „paradis în destrămare" dă impresia a fi în cea mai mare parte a lui universul imaginar al liricii lui L. Blaga, cîntăreț nostalgic, dezolat și nu o dată chiar exasperat al unei purități și sacralități primordiale periclitate de o istorie ostilă, împrejurare care conferă poeziei asupra căreia am stăruit un loc cu totul reprezentativ în opera celui mai mare și-mai profund creator de mister din literatura română, un mister care nu este bineînțeles niciodată un simplu secret provocator și elucidabil, ci sensul însuși, inexorabil și ireductibil, al destinului existențial al omului. Ontologia sacrului pare să stea, ca și la Eliade, în centrul acestui mister, care rămîne pentru Blaga cheia de boltă a viziunii sale lirice, ca și a sistemului său filozofic.

Drama „Meșterul Manole"

Prof. FLORIN FĂGĂRĂȘANU
Liceul „Gr. Alexandrescu", Tîrgoviște

La dezvoltarea dramaturgiei interbelice, L. Blaga și Camil Petrescu au contribuit incontestabil prin promovarea unor formule estetice moderne, prin deplasarea accentului de la determinismul pozitivist al faptelor și al personajelor la drama de idei, fie ca tentație a absolutului (la Camil Petrescu), fie ca luptă a conștientului cu iraționalul (la Blaga).

Eugen Lovinescu observa în *Istoria literaturii române contemporane* că Lucian Blaga e „violent modernist și chiar expresionist în dramele sale", fără a insista asupra specificului expresionist al creației acestuia[1].

Teatrul lui Lucian Blaga ilustrează convingător această estetică, atît prin piese care aduc în scenă fie *elemente ale mitologiei autohtone (Zamolxe, Meșterul Manole), mistere medievale* în tradiție bizantină *(Cruciada copiilor, Tulburarea apelor),* personalități proiectate într-un *fabulos folcloric (Avram Iancu, Anton Pann),* fie *trăiri ale subconștientului* eliberate prin gesturi simbolice din perspectiva psihanalizei *(Daria, Fapta).*

Publicată în 1927 la Sibiu, drama *Meșterul Manole* este reprezentată scenic, în 1929, la Teatrul Național din București. Mitul estetic al jertfei creatoare are o largă răspîndire în spațiul balcanic. Piesa lui Blaga refăcea mitul condiției creatorului de frumos, dîndu-i alte sensuri și semnificații în plan estetic și filozofic. Acțiunea e plasată în anistorie *(„pe*

1 Expresionismul s-a cristalizat ca orientare estetică în Germania, la începutul secolului al XX-lea, dar a cunoscut apogeul între 1918 și 1920 ca manifestare a unei spiritualități traumatizate de război. Estetica expresionistă militează pentru o relație a artistului cu cosmicul, ilimitatul și iraționalul, pentru o interiorizare a liricului și o participare frenetică a creatorului la ideile și sentimentele exprimate. Expresionismul redescoperă mitologia, practicile magice și misterele, iar în teatru refuză tipicul, individualul, în favoarea simbolului, personajele fiind întruchipări ale unor idei, concepte, chiar forțe stihiale.

Scanned with OKEN Scanner

Argeș în jos. Timp mitic românesc") și amintește doar vag de balada publicată de Vasile Alecsandri în 1852. Ca urmare, autorul renunță la partea introductivă în care se contura un conflict exterior și aduce în prim-plan zbuciumul interior al lui Manole, care de șapte ani construiește fără a izbîndi să înalțe zidirea.

Atmosfera creată este stranie, terifiantă chiar, iar starețul Bogumil — personaj aflat la granița dintre malefic și benefic — o conturează încă de la început ca o răzvrătire a adîncurilor care *nu primesc* zidirea, ca un blestem abătut asupra lumii: *„Într-o seară am ieșit pe malurile Argeșului. Apele erau crescute pînă-n gura vadului. Și, în tăvala apelor, un sicriu plutind văzui. Apoi altul, pe urmă altul, pe urmă cinci, pe urmă zece, și tot mai multe, pe urmă tot mai multe, pe urmă fără număr — ca o plutire de trunchiuri spre marile fierăstraie".*

În baladă, ideea jertfei îi era transmisă lui Manole în vis, ca „o șoaptă de sus", adevărată voce a destinului, care *anula voința omului.* Regîndind mitul, Blaga aduce necesitatea jertfei în plan uman, ca opțiune tragică. Bogumil este acela care îl îndeamnă pe Manole să pună capăt blestemului, pentru că *„sufletul unui om clădit în zid ar ține închegeturile lăcașului în veacul vecilor".* Revolta meșterului este una omenească, iar jertfa i se pare irațională: *„Jertfa aceasta de neînchipuit cine o cere? Din lumină, Dumnezeu nu poate s-o ceară, pentru că e jertfă de sînge; din adîncimi, puterile necurate nu pot s-o ceară, fiindcă jertfa e împotriva lor".* Răspunsul starețului conține în el ideea dualității divinității, prezentă și în poezii precum *Pax magna* sau *Lumina raiului: „Și dacă întru veșnicie bunul Dumnezeu și crîncenul Satanail sunt frați? Și dacă își schimbă obrăzarele înșelătoare, că nu știi cînd e unul și cînd celălalt? Poate că unul slujește celuilalt".* Pentru a completa această atmosferă, e prezent în scenă alt personaj bizar — Găman —, al cărui somn e bîntuit de coșmaruri, o întruchipare a stihiilor care se opun zidirii.

Momentul care declanșează conflictul interior este acela al apariției Mirei, soția lui Manole. Ea reprezintă lumina și bucuria de a trăi, *dragostea, viața.* E jumătatea de sferă a existenței bărbatului-creator, cealaltă fiind biserica. Metafora *femeie-biserică* este astfel revelată: *„eu sînt biserica — jucăria puterilor".* Este, poate, momentul în care Manole intuiește spusele lui Bogumil: numai un suflet neprihănit, numai *lumina* e în stare să învingă *întunericul,* iar aceasta este, în chip tragic, Mira.

Drama meșterului este potențată de un element exterior, solul care aduce un adevărat ultimatum din partea lui vodă: *„Vodă mai dă ajutor pentru o singură încercare".* Răspunsul lui Manole are semnificația acceptării tragice a destinului care impune jertfa: *„Răbdarea lui Vodă o mai cer pentru trei zile. Pe urmă, ori biserica va rămîne dreaptă, sau sîngele nostru se va stei".* Această făgăduială pare nebunească pentru tovarășii meșterului, care vor să-l părăsească, pentru că ridicarea bisericii întrece puterile lor omenești. Încercarea, pînă la urmă reușită, a lui Manole de a-i determina să rămînă alături de el pune în evidență condiția tragică a artistului *bolnav de patima creației: „Răzvrătiți-vă numai și cîrtiți! Ridicați-vă peste capul meu! Va trece și asta! [...] Nu sunt și eu pătruns de boala asta pînă la oase? Nu e dorul de ea și în mine ca un dor de casă?"*

Abia acum el le împărtășește zidarilor cumplitul adevăr că numai prin jertfă himera bisericii va deveni zidire statornică întru veșnicie și face un legămînt pentru ca lăcașul să fie primit: *„O viață scumpă de om se va clădi în zid, jertfa va fi o soție care încă n-a născut, soră curată, fiică luminată care: întîi va veni / bărbat să-și vadă / frate să-și vadă / tată să-și vadă".*

Drama lui Manole din baladă, care invoca, prin divinitate, forțele naturii pentru a-și împiedica soția să vină, nu este prezentă în piesa lui Blaga. El, meșterul, se supune

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

iraționaluui, nepătrunsului, numai ceilalți zidari au manifestări și suferințe omenești, fiecare rugîndu-se să nu fie el alesul destinului pătat de sînge. Tăcerea și seninătatea (aparentă) ale lui Manole par suspecte și atunci tovarășii săi, convinși că au fost atrași într-un joc diabolic, cer dezlegarea de jurămînt, dar Mira este cea care sosește pentru a opri crima pe cale de a se înfăptui. Confruntarea ei cu meșterii este confruntarea *luminii* cu *întunericul* — Mira, *bucuria* și *viața*, opunîndu-se încruntării și sufletului încărcat de pecetea păcatului.

Omul Manole pare doborît de destinul neiertător, ar vrea să calce legămîntul, dar ceilalți meșteri îl silesc să-l respecte. Manole se supune și asistăm la o sublimare, la o transformare simbolică fără putință de explicat rațional, a dragostei efemere, omenești în lumină peste timp, în strălucire care nu mai are nimic din trecătoarea zidire a lutului. Jumătatea de sferă, Manole-creatorul, e cuprins de febra de dincolo de înțelesuri a *făptuirii* și dă zidirii Mirei *semnificația ludicului*, a unui joc tragic, a suferinței supreme din care se naște creația.

Zidirea Mirei este frenetică. Replicile nu fac parte dintr-un dialog, ele exprimă, de fapt, uitarea de sine. Manole și meșterii parcă ar fi în transă. Manole însuși își numește tovarășii „draci ai lui Hristos", forțe ale adîncurilor care fac lucrarea luminii. Doar vaierul din zid, al Mirei, îl aduce pe Manole în plan real și atunci se produce revolta *omului* Manole împotriva *artistului* Manole. Într-o răzvrătire împotriva lui și destinului care i-a hărăzit *boala creației*, el vrea să-și distrugă *opera*, dar este împiedicat *de ceilalți* (meșteri, mulțime), pentru că opera de artă, o dată terminată, nu mai aparține creatorului, ci tuturor. Creatorul se poate topi în neant, dar opera rămîne în veșnicie: *„Vedeți, frați, atîta rămîne după noi: înfăptuirea, și încă vuietul apei și poate tristețea vreunei legende, dar nimic din zbucium"*.

Deznodămîntul este numai la prima vedere rezultatul unui factor exterior: Vodă, însoțit de boieri și călugări, vine să vadă *minunea*, iar reacțiile sînt contradictorii. Voievodul e mulțumit că în timpul său s-a zămislit un lăcaș întru veșnicie. Ceilalți, boierii și mai ales călugării, îl acuză pe Manole de crimă și cer pedepsirea lui, văzînd în biserica strălucind albă spre înalt întîiul lăcaș al lui Antichrist.

Pe Manole nu-l mai poate atinge ceea ce e omenesc. Într-un gest iconoclast, el se adresează unui Dumnezeu care a creat doar prin cuvînt, în timp ce lui, *omului-creator*, i-a cerut *totul*: *„Doamne, pentru ce vină neștiută am fost pedepsit cu dorul de a zămisli frumusețe?"*.

În baladă, sfîrșitul lui Manole era urmarea unui fapt exterior — invidia lui Vodă; în drama lui Blaga, moartea eroului este un gest deliberat. Nu e o sinucidere oarecare, ci contopirea creatorului cu *opera* și — în dangătul clopotului — unirea lui dincolo de existența efemeră cu Mira. Viața *omului* și *artistului* Manole este *biserica*, menirea lui s-a împlinit și, neavînd ce mai jertfi, el intră nu numai în neființă, ci în memoria colectivă, în legendă. Ceilalți zidari rămîn în viață (spre deosebire de baladă), ca semnificație a permanentului dor „de a zămisli frumusețe", fiecare din ei putînd fi un alt Meșter Manole.

Semnificațiile profunde ale piesei privind esența artei și destinul creatorului, regîndirea mitului (sau a felului în care se naște un mit) aparțin filozofului culturii care a fost Blaga. Limbajul, care nu individualizează, este al poetului, care exprimă metaforic concepte, atitudini față de marile întrebări ale devenirii umane, în general, și ale destinului irepetabil al omului de geniu, căruia îi este menită doar suferința, pentru că numai din jale se întrupează arta adevărată și durabilă. De aceea, *Meșterul Manole* poate fi considerată mai degrabă un *poem dramatic*, o reconsiderare lirico-filozofică a unuia dintre miturile fundamentale ale existenței spirituale românești.

Ion Barbu: „Riga Crypto și lapona Enigel"

FLORENTINA SÂMIHĂIAN

Poetica lui Ion Barbu — insolită și lipsită de precursori în contextul literaturii române — este expresia unui „nou umanism, matematic". Pe de o parte, ea derivă dintr-o paradigmă modernă a sistemului general al gîndirii, opusă modelului renascentist. În esență, știința și cultura secolului al XX-lea pun în discuție categoria individualului[1]. Ion Barbu recuperează această categorie, convertind-o în *transindividual*, pe baza căruia întemeiază un univers al esențelor, intuit prin transcenderea individualului „din perspectiva Ființei, care nu-l neagă, ci îl integrează" *(ibidem)*. Astfel, poetica sa intră în relație cu modernismul european (Baudelaire, Mallarmé, Valéry), pe care E. A. Poe îl prefigurase, proclamînd că poezia este lirism pur, îndreptat spre absolut. Dintre caracteristicile viziunii moderniste, analizate de Nicolae Manolescu în eseul *Despre poezie* (1987), regăsim la I. Barbu: „lirismul absolut", refuzul contingenței prin antimimetism, dificultatea și elitismul, generate de respingerea limbii comune, ermetismul datorat nu neapărat esoterismului, cît mai cu seamă expresiei muzicale, nenoționale. Pe de altă parte, I. Barbu aspiră spre o „înnodare cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei: oda pindarică", în care întrevede esența spiritualității eline și rostul artei de a instrui într-o formă figurată despre lucrurile esențiale. În fapt, „noul umanism" este o sinteză sau, cum spune Marin Mincu *(Introducere în poetica lui Ion Barbu)*, „poezie neoclasică altoită pe cel mai înalt stîlp al modernismului".

Deși ruptura produsă de I. Barbu în poezia românească pare a fi rezultatul ignorării tradiției — dialoguri subterane cu Eminescu și Blaga putînd fi relevate —, găsim în modul său de a vedea lumea cîteva trăsături esențiale ce definesc spiritul românesc: *vitalismul, balcanismul* (ciclul *Isarlîk* propune o reconsiderare a lumii lui Anton Pann), *inteligența lingvistică*. Originalitatea liricii lui I. Barbu nu constă doar în formula poetică inedită, incantatorie „arhitectonică sonoră", ci și în viziunea asupra lumii și asupra rosturilor inițiatice ale poeziei. Așa cum rezultă din articolele teoretice și din interviuri, poezia este prelungire a „domeniului divin al geometriei" și „încercare, mereu reluată", de a se ridica „la modul intelectual al Lirei". Prin „joc secund" (reflectare în „mîntuit azur" a lumii în scopul regăsirii purității ei inițiale), poezia „participă la misteriosul vieții", pe care Ion Barbu îl descifrează în cîteva simboluri arhetipale: *oglinda, nunta, increatul, Soarele* (vezi Basarab Nicolescu, *Cosmologia «Jocului secund»*, 1968).

Aceste simboluri se regăsesc și în balada *Riga Crypto și lapona Enigel*, inclusă în ciclul *Uvedenrode* din volumul *Joc secund* (1930), a cărui unitate structurală se impune

---

1 Ioana Em. Petrescu, *Ion Barbu și poetica postmodernismului*, București, Editura Cartea Românească, 1993. Autoarea consideră că mutația fundamentală produsă la nivelul modelului general al gîndirii — din care decurge și revoluționarea conceptului de poeticitate — constă în abandonarea modelului cultural antropocentric și individualist propriu Renașterii, precum și a conceptului clasic de științificitate. Această schimbare de viziune este prevestită în a doua jumătate a secolului trecut de Nietzsche, intuită de Mallarmé și înfăptuită, în secolul nostru, în științe, de geometriile neeuclidiene, de teoria relativității și, mai ales, de mecanica cuantică.

Scanned with OKEN Scanner

tocmai prin aceste axe mitice fundamentale, în jurul cărora poemele se alcătuiesc concentric. *Riga Crypto...* este, așa cum a observat Basarab Nicolescu în studiul citat, o versiune baladescă a *Ritmurilor pentru nunțile necesare.* Altfel spus, o transpunere în narativ a inițierii pe care o parcurge Ființa în drumul ei spre cunoașterea de sine până la integrarea în „cosmosul organizat numeric" (T. Vianu).

Crypto și lapona sînt, în fapt, *ipostaze ale Ființei* transindividuale, care aspiră să se mîntuiască. Motivul dualității funciare a naturii umane este mai degrabă preluat din viziunea creștină (în Vechiul Testament carnea, în opoziție cu spiritul, este reprezentată în fragilitatea ei și în condiția ei tranzitorie) decît din gnosticism (unde materia este respinsă ca aparținînd forțelor răului).

Tensiunea *relației materie – spirit* se naște în balada lui I. Barbu nu din opoziția – aparentă doar – dintre cele două elemente, ci tocmai din complementaritatea lor tainică și originară. Astfel, aventura Ființei este figurată ca joc alchimic între vegetal și uman, masculin și feminin (refăcînd androginia primordială), orizontal (cîmpia) și vertical (aspirația solară), întuneric și lumină, procreativ și reflexiv, senzorial și spiritual. După cum spunea C. Noica *(Trei introduceri la devenirea întru ființă)*, „omul vine să proiecteze, peste rînduiala neștiută a lucrurilor dar adesea sigură, rînduielile sale luminoase, dar prea des nesigure. El însuși poartă cu sine două rînduieli, se mișcă în două deveniri, trăiește în două timpuri".

Riga Crypto ilustrează primul termen al acestei relații. Ipostază tranzitorie a Ființei, a *increatului* și a virtualului, el trăiește sub semnul paradisiac al „fîntînii tinereții", adică al *inocenței originare.* „Fraged", „plăpînd", „crud", el reprezintă „materia fragilă [...], etern amenințată, dar suav inconștientă de amenințarea [...] înfiorată, nebănuită a morții" (Ioana Em. Petrescu). În același timp, el este „sterp și nărăvaș, / Că nu voia să înflorească", ignoră mediul germinativ, regenerator și procreativ („pat de rîu" și „humă unsă") în care este plasat, deci își refuză destinul. Dar momentul apariției laponei înseamnă, pentru Crypto, renunțarea la inocența originară, trecerea în senzorial, în Roata Venerii, a Inimii. Trezit din somnul fraged, el își va revela „inima ascunsă" și se va risipi în dorință erotică, impură. „Regele-ciupercă" se teme să-și depășească regnul vegetal („de soare, / Visuri sute, de măcel, / Mă despart") și să aspire la intrarea în Roata lui Mercur, pentru că el nu percepe puritatea solară („E roșu, mare, / Pete are fel de fel"), securitatea lui fiind asigurată de „somnul fraged", de „răcoare". Stimulat erotic de Enigel, el a trecut în a doua roată fără să o parcurgă pe prima. De aceea, el își va pierde sufletul („inima-i plesnește"). Soarele, *„svîrlit* în sus, ca un inel" nu mai are rol protector, ci, dimpotrivă, este agentul care sancționează nerespectarea treptelor cunoașterii de sine. În plus, el sancționează și încercarea lui Crypto de a o abate pe Enigel de la aspirația ei solară („Lasă-l, uită-l, Enigel"). Astfel încît Riga Crypto va reveni în vegetal, degradat însă, pervertit, căzut în grotesc. Abia acum el capătă atributele gnostice ale materiei impure, căci este însoțit de „laurul-balaurul" (simbol al tendințelor demoniace) și de „măselariță-mireasă" (plantă toxică, numită și nebunariță). În fapt, Riga a murit, dar o „altă față" a sa, „mai crăiască" îi ispășește păcatele prin consumarea grotescă în Infern a unui destin paradisiac ratat.

Al doilea termen al relației este ilustrat de lapona Enigel, al cărei nume – cu rezonanțe angelice (în engl. *angel = înger)* – evocă puritatea. „Urgisită" și ea într-un destin nepotrivit („din umbra deasă *desfăcută"),* ea migrează dinspre „țările de gheață"

Scanned with OKEN Scanner

— lumea spiritului — spre sud, spre împlinirea cunoașterii de sine. Ea este „dreaptă" și „preacuminte" și se situează în cea de a doua roată, a Capului sau a lui Mercur. Sufletul ei „se privește pe el însuși în oglinda fîntînii și se relevă, se descoperă în lumina Soarelui, cînd «roata albă», simbol al purității, «se mărește»" (Basarab Nicolescu). Refuzul ei de a experimenta iubirea, considerată ca fiind situată la un nivel inferior al cunoașterii, este nu numai un efect al narcisismului căruia îi este supusă, dar și al faptului că lapona este spirit lipsit de afect (gheața simbolizează și moartea sufletului). Consecventă aspirației ei spre izbăvire, ea neagă Roata Inimii, percepută ca trăire carnală, impură. Obstinația cu care se închină „Soarelui-înțelept" și cu care refuză inițierea într-o treaptă inferioară a cunoașterii trădează și teama de trăirea carnală, de care se desprinsese odinioară pentru a-și regăsi esența spirituală. Și lapona este sancționată („Plîngi, preacuminte Enigel") pentru că nici ea nu a respectat ritualul inițiatic al cunoașterii de sine. Ea a ignorat prima treaptă, senzorială, aspirînd să ajungă direct din Roata lui Mercur în Roata Soarelui. „Lama de blestem" pe care o simte la vorbele îmbietoare ale Rigăi este de fapt semnul conștiinței de sine a laponei care știe că, deși a refuzat instinctualitatea, aceasta există ca un dat al ființei ei. Tocmai pentru că refuză să-și recunoască acest dat, ea nu va fi primită în Roata Soarelui.

„Cămara Soarelui" se deschide numai celor care au parcurs toate treptele inițierii. Șansa de mîntuire este armonizarea celor două laturi complementare, a Inimii și a Spiritului, înțelegerea naturii contradictorii a Ființei și a faptului că numai această nuntire poate aduce binecuvîntarea „Soarelui Marelui, / Nun și stea". În prima ipostază, de *nun*, Soarele simbolizează — cum spune Basarab Nicolescu referindu-se la *Ritmuri...*, observația fiind valabilă și pentru *Riga Crypto...* — „suprema nuntă a omului cu misterul existențial, săvîrșită datorită unei alte nunți: cea a sensibilității / Venerii cu inteligența / Mercur. Sinteza intelect-afect, simbolizată în mitul Soarelui, extrage esențele ideale din fazele impure și negate, unindu-le în Soarele sfînt". În a doua ipostază, de *stea*, soarele — astru central — este principiu tutelar al universului, simbol al divinității în științele tradiționale și în mitologiile mai tuturor popoarelor, ceea ce explică autoritatea lui justițiară.

Riga Crypto și lapona Enigel este povestea unei nuntiri ratate, încadrată într-o ramă a „zicerii", care are ca protagonist pe menestrelul „mult îndărătnic". „Cîntecul larg" pe care acesta îl „încearcă" este, în fond, o parabolă destinată a instrui asupra „ritmurilor pentru nunțile necesare" împlinirii și izbăvirii Ființei.

*

Să alegi între grațios și Grație, între încîntare și Mîntuire, iată canonul întrebării. Suflet mai degrabă religios decît artistic, am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor stări absolute ale intelectului și viziunii: starea de geometrie și, deasupra ei, extaza.

(Ion Barbu, *Cuvînt către poeți*)

Hortensia Papadat-Bengescu: „Concert din muzică de Bach"

FLORIN MIHĂILESCU
Universitatea din București

Inaugurat în 1926 prin *Fecioarele despletite*, ciclul romanesc consacrat de H. Papadat-Bengescu familiei Hallipa continuă un an mai tîrziu printr-o realizare absolut remarcabilă, superioară din toate punctele de vedere cărților anterioare ale scriitoarei și considerată pe drept cuvînt capodopera ei: *Concert din muzică de Bach*. Dată fiind înscrierea deliberată a romanului în orientarea literară modernă prezidată și stimulată de E. Lovinescu, întîmpinarea criticii nu avea cum să fie unanim favorabilă, cîtă vreme ostilitatea față de mentorul *Sburătorului* și de cenaclul său era în epocă destul de bine întreținută din perspective foarte variate, nu numai tradiționaliste. Așa de pildă, salutînd apariția *Concertului...*, Lovinescu scria: *„O nouă literatură română începe printr-o afirmație definitivă; sub ochii noștri se înfăptuiește o mare frescă a vieții noastre orășenești, unde toate straturile sociale sunt reprezentate, de la acel Lică Trubadurul, crai de mahala, în care germinează virtualitățile ascensiunilor fulgerătoare, și pînă la prințul Maxențiu, floarea de seră a unei rase istovite, între care nimic nu-i lăsat la o parte, nici intelectualitatea, nici senzualitatea, nici arta (cu gravele emoții ale concertului), nici forțele instinctuale, nici patologia, nici virtuțile burgheze, nici feminismul, într-un cuvînt nimic din tot ce constituie complexitatea unei vieți chinuite de atîtea nevoi și aspirații"*. Adăugînd că *„prin noutate*, Concertul din muzică de Bach *înseamnă o deschidere de drum, iar prin viața intensă, puterea de analiză, intelectualitatea și chiar ordonanța compoziției, literatura română n-are ce să-i pună deasupra"*, criticul asigura romanului Hortensiei Papadat-Bengescu o intrare cu adevărat triumfală în circuitul marilor valori ale culturii noastre naționale. Mult mai rezervat se va arăta însă Mihai Ralea, pentru care evoluția scriitoarei către romanul psihologic nu fusese prea inspirată, întrucît, pe de o parte, femeile n-ar avea decît vocația autoanalizei, gen în care, după opinia eseistului, H. Papadat-Bengescu își dăduse deja reala măsură a talentului său, iar pe de altă parte autoarea *Concertului... „nu-și pune personagiile să acționeze și să vorbească singure. Ea povestește mereu despre ele. Ea spune ce fac, dar nu le pune să îndeplinească ele însești anumite scene ori situații. Dar roman de creație psihologică obiectivă fără acțiune directă, dramatică (în sensul teatrului) nu e posibil. Cînd autorul se rezumă să povestească numai el acțiunea personagiilor fără să le lase să trăiască singure în voie, le dă prin însăși aceasta nu știu ce perspective de vechime, de îndepărtare și nedeterminare"*, ceea ce în înțelegerea criticului de la *Viața românească* ar constitui tot atîtea „lacune de viziune și construcție".

Față de două atitudini atît de diferite, explicabile desigur în ambianța lor ideologică și literară, care poate fi pentru noi adevărul cu privire la acest roman emblematic al Hortensiei Papadat-Bengescu? În primul rînd, de la momentul confruntării evocate trecînd aproape 70 de ani, iar cartea scriitoarei dobîndind de-a lungul lor o recunoaștere incontestabilă, problema ca atare a valorii ei nu mai provoacă îndoială, ci doar interogație explicativă și efort de înțelegere și de fundamentare critică. Altfel zicînd, nu dacă este cu adevărat o carte mare ne mai interesează astăzi, întrucît de importanța ei sîntem convinși, ci cum, prin ce și mai ales de ce o socotim și o numim capodoperă.

Patru ar putea fi *planurile mari* în care măiestria Hortensiei Papadat-Bengescu și substanța originalității sale se manifestă integral. *Întîi* de toate, trebuie subliniată

diversitatea mediilor familiale, prezente și în primul roman, dar mai ales prin intermediul personajului-martor care e Mini, și dezvoltate în *Concert...* într-o manieră mult mai complexă și din mai multe unghiuri de vedere, ceea ce a făcut să se vorbească de un pluriperspectivism ca tehnică de evocare indiscutabil modernă. Motivul comun al celor trei medii de familie, *Rim, Maxenţiu* și *Drăgănescu,* apare evident a fi disoluția cuplurilor prin intervenția unui intrus, care este *Sia* în primul caz, *Lică Trubadurul* în al doilea și muzicianul *Victor Marcian* în al treilea. Dacă în *Fecioarele despletite* informația ține mai ales de colportajul și comentariile („clevetiri" le-a zis Călinescu) unor personaje ca *Mini* și *Nory,* acum legăturile devin mai numeroase și mai variate, prin vizite reciproce și interese comune, prin focalizarea preocupărilor în direcția organizării concertului din casa Elenei Drăgănescu, ca și prin intervenția narativă, descriptivă și analitică mult mai frecventă a scriitoarei în comparație cu aceea din romanul-pilot al ciclului, unde Mini nu este numai personajul-martor, dar și mandatara viziunii și intenției auctoriale.

În *al doilea* rînd, *sporirea complexității cu care ne sînt înfățișate cele trei familii* în *Concert...* are ca rezultat și o diferențiere și o accentuare a credibilității personajelor, care se mișcă acum mai mult și mai direct în scenă, pe măsură ce autonomia mediilor, atît de pronunțată în primul volum, se relativizează prin apariția „intrușilor", precum și a unor elemente de interferență și coagulare ca repetițiile și concertul din casa Drăgănescu sau înmormîntarea foarte protocolar-mondenă a Siei, din finalul cărții.

Însă mai presus de toate, în *al treilea* rînd, personajele cîștigă în *autenticitate și relief* grație *stilului analitic particular* al Hortensiei Papadat-Bengescu, pe care, cu inspirație și exactitate, T. Vianu l-a numit în *Arta prozatorilor români* „scormonitor", spre deosebire de cel „zguduitor" al lui L. Rebreanu. Scriitoarea acumulează un număr imens de detalii și nuanțe, de note de caracterizare a eroilor săi, insistînd asupra reacțiilor de sensibilitate și, chiar mai mult, de pură fiziologie, încît critici de mare acuitate ca M. Sebastian sau Șerban Cioculescu au putut vorbi cu îndreptățire de o veritabilă „interdependență psiho-fizică" în modul Hortensiei Papadat-Bengescu de a-și privi și prezenta personajele. Vechiul senzorialism al prozei lirice din tinerețe se prelungește astfel în creația epică obiectivă a maturității sub forma unui realism analitic de orientare psiho-fiziologistă, care asigură paginilor *Concertului...* prospețime și autenticitate umană, în pofida impresiei lui Ralea de uscăciune și abstracțiune. În schimb, eseistul *Vieții românești* avea perfectă dreptate cînd semnala un anume pesimism mizantropic în viziunea artistică a Hortensiei Papadat-Bengescu, realitate confirmată de altfel și de scriitoare: *„sînt grav atinsă de mizantropie și mîhnită că am boala asta cumplită. Din pricina ei văd cam mohorît".*

Într-adevăr, în această *a patra perspectivă de discuție,* condiția umană ne apare în *Concert...* sondată și sugerată cu seriozitate tragică și profunzime. Panorama degradării și deșertăciunii existențiale e dominată de un vechi sentiment al autoarei: oroarea de urît în toate ipostazele sale, alcătuind o întreagă gamă de maladii sau diformități fizice și sufletești, atît de numeroase în *Concert...* și descrise cu atîta minuțiozitate și aplicație de clinician. Toate fețele mizeriei umane, sub care apare chipul unic, dar metamorfozat al *urîtului,* culminînd cu expresia maximei promiscuități care e moartea, reprezintă obsesia fundamentală a întregii sale opere.

În *Concert din muzică de Bach,* Hortensia Papadat Bengescu a dat mai mult decît oriunde expresia cea mai convingătoare a viziunii ei profund originale de autentic Goya feminin al literaturii noastre moderne.

Scanned with OKEN Scanner

George Călinescu: „Enigma Otiliei"

NICOLAE MECU
Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu", București

O particularitate a romanului *Enigma Otiliei* este construcția riguroasă, în înțelesul strict al cuvîntului, de demonstrație în care fiecare afirmație se sprijină pe o alta, demonstrată anterior. Această particularitate reflectă spiritul arhitectonic al scriitorului, dar și o metodă specifică prozei obiective, de la care el s-a revendicat. Omnisciența și demiurgia naratorului obiectiv (marcat gramatical prin folosirea persoanei a III-a) atrag după ele suverana selecție a faptelor și organizarea lor *more geometrico*. Într-o epocă de afirmare a romanului de analiză (marcat gramatical prin persoana I, a discursului confesiv), G. Călinescu a vrut să dovedească perenitatea realismului obiectiv, creator de caractere și ilustrînd „umanitatea canonică". Un astfel de roman, scrie criticul în monografia *Ion Creangă*, elaborată simultan cu romanul *Enigma Otiliei*, „ia personaje cu caractere *bine definite* și le pune în situațiile potrivite a da acestor caractere putința unei maxime desfășurări. Actele eroilor de roman sînt *previzibile* prin deducție..." (s.n.). Invenția este, așadar, exclusă la nivelul esenței personajelor, de aceea prima lor apariție în roman este de o importanță capitală. Întîiul capitol al *Enigmei Otiliei* este exemplar, în acest sens, prin densitatea actelor definitorii. El dă tonul întregii desfășurări epice, atît în privința personajelor luate separat, cît și în cea a raporturilor dintre ele. Toate evoluțiile lor ulterioare sînt cuprinse în germene aici. Și tot așa ținuta stilistică a cărții. Începutul romanului constituie astfel *matricea* sa *narativă*.

Ca și Rebreanu în *Ion*, G. Călinescu își începe romanul printr-o scenă de grup, care cuprinde aproape toate personajele. Procedeul, același în *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, fusese încercat pentru prima oară în *Cartea nunții* (cap. *Casa cu molii* și *Masa celor zece*). Cîteva amănunte sînt importante. Felix vine în casa lui moș Costache pentru *prima* dată și sosește într-un moment al zilei cînd aproape toți eroii importanți sînt împreună. Aceasta permite autorului să realizeze matricea narativă într-o aparență de firesc. Tot acum apare și o metaforă esențială a romanului: viața ca joc al hazardului, figurată în jocul de table și de cărți, care concentrează, ca un focar, atenția tuturor. Într-un fel sau altul, toate personajele vor fi înscrise într-o competiție cu roata norocului; unele vor ieși învingătoare, altele învinse. Dar cele două jocuri care focalizează atenția eroilor sînt și niște succedanee ale mobilului intrigii, care, în tradiție balzaciană, este o moștenire, a cărei obținere presupune, ca și jocurile amintite, abilitate și șansă.

Pătrunderea lui Felix în acest mediu, pentru el inedit, îngăduie naratorului prezentarea cu un ochi proaspăt a personajelor. Este pusă astfel în valoare arta lui G. Călinescu de a individualiza prin portretul sintetic și prin gestul și replica revelatoare. Totul este aici de o mare forță a *anticipării* și de o exemplară putere de *semnificare*. Sînt schițate tipurile și sînt amorsate tensiunile dintre ele. „[Pascalopol] îl privi [pe Felix] fără excesivă cordialitate, chiar cu oarecare umbră de ironie îndepărtată, cu o politețe grabnică și respectuoasă". În această fugară notație e cuprinsă toată gama comportamentului viitor al moșierului față de tînărul său competitor la dragostea Otiliei, comportament în care violențele potențiale ale rivalității virile sînt atenuate și sublimate de o autentică noblețe de caracter. Și mai complexă în anticipările ei este scena în care

Pascalopol dăruie Otiliei frumosul inel. Sînt prefigurate aici ambiguitatea legăturii moșicrului cu Otilia, maniera fină în care acesta își disimulează sprijinul material, aviditatea lui moș Costache, invidia și răutatea Aglaei („baba absolută", cum îi va spune Weissmann) și a Auricăi, vulgaritatea lor, structura matriarhală a acestei familii în care, în finalul aceleiași scene, Simion Tulea, virtuoz al gherghefului, e trimis la culcare. Spre sfîrșitul capitolului și după ce, prin tehnica *flash-back* și a rezumatului, ne sînt relatate copilăria lui Felix, moartea mamei sale, adolescența la internat, este anticipată relația acestuia cu Otilia: „Pentru întîia oară Felix era prins de braț cu atîta familiaritate de o fată și pentru prima oară, luînd act de izbucnirea unei simțiri pînă atunci latente, încercă și acul geloziei, văzînd cum Otilia generalizează tratamentul".

Dincolo de aceste aspecte particulare, capitolul întîi prefigurează global standardul existențial al celor mai multe dintre personaje. Naratorul insistă — prin prezentare și valorizare — asupra stilului compozit al arhitecturii și decorațiunilor, subliniind „adulterările" unor modele ilustre, ca în următoarea frază definitorie: „Ceea ce ar fi surprins aici ochiul unui estet era intenția de a executa grandiosul clasic în materiale atît de nepotrivite". Plecînd de la astfel de comentarii, Nicolae Manolescu a arătat în *Arca lui Noe* ceea ce-l desparte pe G. Călinescu de romanul balzacian, și anume tocmai „ochiul estetului", care deviază descrierea „obiectivă", neutră, într-o interpretare critică, făcută de narator în termenii unui specialist în arhitectură și ai unui artist. Pe noi ne interesează aici mecanismul analogiei și felul în care aceasta prefigurează universul moral al majorității personajelor. Simplificînd, kitschul arhitectonic este un *analogon* al kitschului existențial, caracterizat prin *inautenticitate*. Moș Costache și familia Tulea întruchipează deplin această categorie a inautenticului, pe care teoreticienii kitschului o văd înflorind o dată cu ascensiunea clasei de mijloc. Este o lume a *copiei*, la limită, a falsei existențe. Anunțată prin descrierea „critică" a casei lui Costache Giurgiuveanu, inautenticitatea va fi urmărită la nivelul psihologiilor; din acest punct de vedere, Simion și Titi Tulea sînt două personaje emblematice. Cel dintîi este un ramolit efeminat (ocupațiunea lui de a coase la gherghef grăiește de la sine), iar celălalt pictează întotdeauna după „cărți poștale ilustrate, clișee de prin cărți de calitatea cea mai proastă și uneori și mai puerilă".

Rigoarea arhitectonică a romanului este revelată și de circularitatea lui. Narațiunea începe și se sfîrșește cu drumul lui Felix către casa lui moș Costache. Episodul inițial al întîlnirii cu unchiul e reluat în final, prin evocare, romanul încheindu-se cu reverberația în auzul lui Felix a stupefiantului răspuns dat odinioară de locatar: „Aici nu stă *nimeni*". Între rostirea reală a acestei replici și ecoul ei în amintire e cuprinsă o întreagă istorie, de-a lungul căreia jocul de hazard al destinului anunțat în primul capitol a devenit fapt, iar bizarul *„nimeni"* rostit de personaj a căpătat realitate. Repetiția întărește caracterul preformativ al începutului, atrăgînd încă o dată atenția asupra lui, și totodată subliniază distanțele care îl separă de devenirile din epilog. Felix, adolescentul provincial de odinioară, este acum, după război, un specialist de marcă, profesor universitar; evanescenta Otilia, ajunsă soția unui „bărbat exotic" la Buenos Aires, a căpătat „un aer de platitudine feminină [care] stingea totul"; Pascalopol, bărbatul matur de altădată e „bătrîn de tot", cu fălcile tremurînde; Stănică a ajuns politician cunoscut și învîrtește afaceri necurate pe picior mare. În pofida acestor deveniri, în urechea cititorului, ca și în cea a lui Felix, stăruie replica lui moș Costache. În romanul călinescian identitatea se dovedește mai puternică decît alteritatea.

Scanned with OKEN Scanner

Mircea Eliade — personalitate complexă a culturii române

MIRCEA HANDOCA
București

Cunoscut și apreciat pe toate meridianele, Mircea Eliade — savantul și scriitorul — a creat o operă caracterizată printr-un profund umanism. Personalitate enciclopedică de tip renascentist, el face parte din familia spirituală a lui Dimitrie Cantemir, B. P. Hasdeu, N. Iorga. Istoric al religiilor, orientalist, etnolog, sociolog, folclorist, eseist, nuvelist, romancier, dramaturg, memorialist — iată cîteva dintre multiplele laturi ale activității sale.

I. Istoric al religiilor. Primele preocupări de istoric a religiilor datează din 1925 — 1926, cînd Eliade publică recenzii și articole în revistele vremii. Budismul, orfismul, taoismul, tantrismul, ortodoxia sînt dezbătute sub diferite aspecte înainte de plecarea în India (noiembrie 1928). Aprofundarea și sistematizarea problemelor de specialitate au devenit posibile (și necesare) începînd cu toamna anului 1933, după ce a fost numit suplinitor al catedrei de logică și metafizică a Universității din București.

Tratatul de istorie a religiilor, apărut la Paris în 1949, este o operă de „morfologie", în care faptele sînt studiate la propria lor scară. Eliade considera istoria religiilor o disciplină *totală,* avînd tangențe cu istoria, fenomenologia, psihologia, sociologia, etnologia, antropologia, filozofia istoriei, estetica, lingvistica, etimologia, literatura. Printre cuvintele-cheie din studiile științifice ale lui Mircea Eliade se află, alături de *mituri, rituri, simboluri* și expresia *sacrul și profanul.* Acestea sînt două modalități de existență a omului în istorie, cărora le-a și consacrat o monografie. Sacralitatea se manifestă peste tot, atît în lumea animală, cît și în cea vegetală, fiind camuflată în profan. Formele și mijloacele acestei manifestări diferă de la popor la popor și de la epocă la epocă. *Tratatul* este o operă de o profundă erudiție, cu sute de trimiteri, cu o bibliografie exhaustivă. Oricine a parcurs paginile acestei cărți și-a dat seama că are în față o scriere în care viziunea personală a autorului domină uriașul material documentar.

Au urmat numeroase alte cărți științifice, încununate de cele trei volume din *Istoria credințelor și ideilor religioase,* apărute în 1976, 1978 și 1983. Lucrarea, publicată în limbile franceză, română, engleză, germană, portugheză, spaniolă, italiană și japoneză, a fost numită de Georges Dumézil „o nouă *Legendă a secolelor*". Primul volum, *De la epoca de piatră la misterele lui Eleusis,* cuprinde comportamentele magico-religioase ale paleontropilor, ideile religioase din Mesopotamia, India, Egipt, Grecia, Iran, Israel. Cel de al doilea tom, *De la Gautama Buddha pînă la triumful creștinismului,* prezintă religiile chineză, indiană, romană, iraniană, celtă, germanică și traco-getică. Ultimul volum e consacrat religiilor turco-mongolilor și ale balto-slavilor, bisericilor creștine înainte de criza iconoclastă și lui Mahomed, catolicismului apusean, iudaismului, religiilor tibetane etc.

II. Orientalist. Orientalistica (alături de istoria religiilor) a fascinat adolescența și tinerețea lui Mircea Eliade. Lupta împotriva somnului și exercițiile de educare a voinței din ultimii ani de liceu și primii de studenție, dorința de a-și depăși condiția reprezintă punctul de plecare al interesului pentru tehnicile yoga. Cartea care-i aduce notorietate în lumea științifică europeană și americană e *Yoga. Essai sur les origines de*

Scanned with OKEN Scanner

la mystique indienne (1936). În acest tratat, Eliade a insistat asupra a ceea ce îl atrăgea în mod deosebit: tantrismul și diferitele forme de yoga populară, așa cum le întîlnea în legende și folclor. Aceste aspecte fuseseră neglijate atît de savanții occidentali, cît și de cei autohtoni. *„Descoperearn în textele tantrice că India nu era pe de-a-ntregul ascetică, idealistă și pesimistă. Exista o tradiție întreagă care accepta viața și timpul; nu le considera nici iluzii, nici izvor de suferință încarnată ca singurul fel de a fi în lume, în care libertatea absolută poate fi cucerită. De pe atunci înțelesesem deja că India nu cunoscuse numai dorința de eliberare, ci și setea de libertate; crezuse în existența unei prezențe beatifice și autohtone, aici, pe pământ și în Timp"* (*Memorii*, I, Editura Humanitas).

III. F o l c l o r i ș t. Lucrările majore de folcloristică ale lui Eliade sînt: *Folclorul ca instrument de cunoaștere* (1937), *Comentarii la legenda Meșterului Manole* (1943) și *De la Zalmoxis la Gengis-Khan* (1970). În cea din urmă, prezintă cele mai importante tradiții mitologice și creații folclorice ale românilor. Strălucitelor interpretări ale *Mioriței* și *Meșterului Manole* li se adaugă analiza mitului cosmogonic popular românesc, cel al descălecatului și cultul mătrăgunei. Aproape toate aceste idei se întîlnesc într-o formă embrionară în numeroase eseuri din cel de-al patrulea deceniu, publicate în ziarele și revistele românești. Studiile de sinteză au fost anticipate de ample analize, urmărind variate aspecte ale folcloristicii: origini, istoric, interpretare, culegeri, traduceri, studii comparate, surse de inspirație pentru literatura cultă. Articolele și tratatele lui Mircea Eliade condamnă diletantismul și impostura, îmbină armonios sinteza cu analiza, erudiția cu accesibilitatea. Deși nu-i displace eseul, improvizația spumoasă, fără plan, *contactul direct cu textul* constituie o cerință de bază a hermeneuticii sale. Este evidențiată și demonstrată genialitatea folclorului românesc, în comparație cu manifestările similare ale altor popoare, în strălucite pagini de analiză pe text. Erudiția, temeinica documentare, precizia, rigoarea și originalitatea caracterizează contribuțiile lui Mircea Eliade prin care folclorul românesc se integrează în mod firesc în universalitate.

IV. E s e i s t. Eliade a selectat o mică parte din cele peste o mie de eseuri ale sale, publicîndu-le în trei volume: *Oceanografie* (1934), *Fragmentarium* (1939) și *Insula lui Euthanasius* (1943). Remarcăm varietatea tematică a problemelor dezbătute: filozofie a culturii, sociologie, etnologie, lingvistică, etimologie, teorie a literaturii. Sînt prezentați scriitori și filozofi, discutîndu-se opere din literatura spaniolă, italiană, engleză, franceză și română. Cele mai des întîlnite nume din spiritualitatea românească sînt: Eminescu, Hasdeu, Iorga, Pârvan și Blaga. Una dintre ideile obsedante ale eseisticii interbelice a lui Mircea Eliade este încrederea nestrămutată în destinul excepțional al României, în fertilitatea sa spirituală. Efervescența noastră culturală este comparată cu sterilitatea din Franța, Italia sau Spania. Aceste contestări nu sînt făcute de un diletant demagog, ci de unul dintre cei mai avizați cunoscători ai literaturii universale, autor, încă de pe atunci, al cîtorva pătrunzătoare analize asupra spiritualității occidentale și orientale, clasice și moderne.

O dominantă a spiritualității românești asupra căreia atrage atenția Mircea Eliade este prezența vie, permanentă a istoriei. Aceasta a dominat cultura românească încă de la începuturile ei, de la Dimitrie Cantemir. Îngemănarea dintre specificul național și cel universal, continuitatea filonului românesc de-a lungul veacurilor și creația populară ca permanent izvor al culturii noastre în muzică, plastică, literatură — iată dominantele spiritualității românești în viziunea lui Mircea Eliade.

Scanned with OKEN Scanner

V. Romancier, nuvelist. Primul roman, *Isabel şi apele diavolului* (1930) apare în timp ce autorul se afla în India. Celebritatea scriitorului se datorează romanului autobiografic *Maitreyi* (1933). Romanul imediat următor, *Întoarcerea din rai* (1934) îi prezintă pe tinerii propriei generaţii — fără ideal şi fără certitudini — în miezul evenimentelor sociale din 1932 — 1933. Folosind tehnica monologului interior, autorul plasează acţiunea la cafeneaua Corso, în redacţia unui ziar şi la uzinele Griviţa, în timpul grevei. Romanul se încheie cu sinuciderea personajului principal, Paul Anicet, care-şi pusese întrebarea dacă un bărbat poate iubi, în acelaşi timp şi cu aceeaşi intensitate, două femei. Aparent o continuare e romanul *Huliganii,* frescă socială de o deosebită autenticitate şi complexitate, care-şi are propria sa autonomie. Scriitorul renunţă la tehnica monologului interior, deşi e convins că noua modalitate e infinit mai facilă. Acţiunea se desfăşoară pe mai multe planuri, mai ales în Bucureştii anilor 1931 — 1934. Personajele sînt — în marea lor majoritate — tineri între 18 şi 25 de ani, avînd în ei ceva din nihilismul eroilor lui Dostoievski. Nonconformişti, cu o uriaşă încredere în ei, considerînd problemele de sexologie esenţiale, cred că lumea începe cu ei. Plini de contradicţii, nu le pasă de prieteni sau de propria familie, nu-şi respectă cuvîntul dat, nu au nici milă, nici complexe. Cartea pune în discuţie problema conflictului dintre generaţii şi a destrămării familiei. Crearea unor personaje viabile, care se comportă şi discută dezinvolt într-o societate zugrăvită cu fervoare — iată unul dintre meritele principale ale cărţii.

În *Domnişoara Christina* (1936) şi *Şarpele* (1937) fantasticul are profunde rădăcini în folclorul românesc. *Nuntă în cer* (1938) e o fascinantă poveste de dragoste, considerată după aproape jumătate de veac de la apariţie (1984) cel mai bun roman străin publicat în Italia. Scrisă în limba română între 1949 şi 1954, *Noaptea de Sînziene* a apărut în traducere franceză în 1955 sub titlul *Forêt interdite.* Ulterior, a fost tipărită şi în româneşte, într-un tiraj redus, la Paris, în 1971. În ţară cartea nu a putut să apară decît după decembrie 1989. Amplă frescă social-istorică, cu numeroase personaje, *Noaptea de Sînziene* a fost socotită de autor drept capodopera sa. Acţiunea se petrece între 1936 şi 1948, cu întoarceri firesti în timp. Cadrul romanului e cel românesc. Apar fugar şi peisaje din Anglia, Portugalia şi Franţa. Prezenţa ţării noastre e însă obsedantă, iar atmosfera epocii e de o autenticitate unică. Romanul prezintă magistral teroarea rebeliunii legionare şi vremurile tulburi postbelice. Lichelismul, oportunismul şi cameleonismul cîtorva personaje apar în *aqua forte,* iar grotescul şi insolitul nu lipsesc. *Noaptea de Sînziene* conţine şi elemente fantastice, stranii, introduse în mod firesc în ţesătura realistă. Romanul pune problema „ieşirii din timp". Eroul ar fi vrut ca, pentru el, timpul să se oprească în loc.

Nuvelistica fantastică reprezintă un alt fascinant capitol, începînd cu lucrările scrise în 1940 *(Nopţi la Serampore* şi *Secretul doctorului Honigberger)* şi sfîrşind cu proza ultimelor patru decenii de viaţă, cînd au apărut capodoperele *La ţigănci* (1959) şi *Pe strada Mîntuleasa* (1967).

În memorialistică, Mircea Eliade sintetizează drumul propriei sale vieţi: *„Traiectoria mea biografică şi culturală: Bucureşti, Calcutta, Lisabona, Paris, Chicago. Numai după epoca de activitate intensă şi frenetică de la 1933 la 1940, aveam dreptul să mă «detaşez» de momentul românesc şi să încep să mă gîndesc să scriu pentru un public mai vast şi dintr-o perspectivă universală".*

Scanned with OKEN Scanner

„Maitreyi"

SABINA FÎNARU
Universitatea din Suceava

Apărut în 1933, romanul *Maitreyi* a fost considerat *„primul roman exotic în adevăratul înțeles al cuvîntului"* (G. Călinescu), *„carte de căpătîi a îndrăgostiților de dragoste"* (Perpessicius), cu *„un destin de miracol"* (P. Constantinescu).

Construit *„după modelul epic anglo-saxon"* (E. Simion), romanul este făcut *„din sfărîmături analitice"* (G. Călinescu); autorul utilizează *„o metodă narativă combinată, introspecția analitică alternează cu elanul pur al iubirii"* (P. Constantinescu). Dubla perspectivă pe care o introduce prin intercalarea jurnalului în roman are ca rezultat *„o diferență de expresivitate"* (N. Manolescu). *„Jurnalul interior al descoperirii dragostei"* (D. Micu) folosește tehnica *replay-ului, stop-cadrului* (N. Manolescu) și monologul interior. Prin tematica sa și pitorescul moral, se situează *„în zona romantismului care a sanctificat iubirea"* (P. Constantinescu); către sfîrșit însă are un caracter *„senzațional"* (G. Călinescu).

Iubirea alcătuiește *„textura de aur și de argint"* a acestei cărți a cuplului edenic (Perpessicius). Experimentator lucid, *„natură dilematică, asemănător eroilor lui Camil Petrescu"* (G. Dimisianu), eroul face parte *„din categoria marilor obsedați de factură byroniană. Sentimentalismul romanticilor se complică la acest spirit modern cu luciditatea, gustul experienței morale și instinctul demoniac"* (P. Constantinescu). El e *„prizonierul propriei vieți"*, e *„un pasionat care înțelege, prin iubire, sufletul oriental și se contopește cu lumea"* (N. Manolescu). Maitreyi, *„Phedră bengaleză, stăpînită de o pasiune raciniană"* (Perpessicius), este o *„armonie de antinomii, femeie și mit, simbolul sacrificiului în iubire"* (P. Constantinescu).

Romanul este alcătuit din trei secvențe: 1. Allan, personajul central, de origine europeană, este inginer constructor în Calcutta, lucrînd la proiectare; este avansat și pleacă pe șantier în junglă pentru a supraveghea construcția unor poduri și a căii ferate (Cap. I – III). 2. Îmbolnăvindu-se, se mută la familia Sen, unde se îndrăgostește de Maitreyi, care răspunde dragostei lui; cînd acest lucru este descoperit, eroul este alungat (Cap. IV – XIII). 3. Allan pleacă în Himalaya pentru a se vindeca de suferință, apoi se întoarce la Calcutta (Cap. XIV – XV). Prin plecarea sa, i se relevă dragostea pentru Maitreyi: „amenințarea dragostei noastre îmi revelase adevărata iubire" (Cap. XII).

A doua secvență cuprinde transformarea dorinței fizice și intelectuale în contopire trupească și sufletească și a acesteia în iubire.

În fragmentul din manual (Cap. V), observăm că Allan își modifică felul de a fi începînd cu lectura; de la cărți de fizică și matematică trece la cele de istorie, politică și literatură, asimilînd creațiile spirituale ale umanității; participarea sa, alături de Maitreyi, la întocmirea catalogului cărților este semnificativă (Cap. VIII).

Cartea stabilește punți de legătură între cei doi eroi; prietenia lor începe în momentul în care își scriu, reciproc, dedicații pe cartea lui Lucien Metz, *L'Inde avec les Anglais;* prima lor întîlnire are loc în fața unei biblioteci; primul cadou făcut de Allan Maitreyiei este o carte; ultimul cadou al Maitreiyiei pentru Allan este tot o carte.

Învățînd-o franceza, Maitreyi este cea care îi relevă eroului faptul că adevărata cunoaștere trebuie să se bazeze pe învățarea lucrurilor esențiale pentru om, refuzînd

Scanned with OKEN Scanner

stilul canonic al predării sistemului fonetic. Ea îi sugerează totodată faptul că limba (și cartea) trădează sensul, iar literatura devine un joc al iluziilor canonizate: *„Eu am început să explic pronumele și pronunția alfabetului, dar Maitreyi mă întrerupse: — Cum se spune: «Sînt o fată tînără?» I-am spus cum se spune, și repetă fericită: — Je suis jeune fille, je suis jeune fille [...]. Vorbiți ceva, îmi traduceți și eu repet, găsi ea metoda cea mai bună [...]. Maitreyi mă întreba mereu dacă îi traduc exact cele ce spuneam întîi în franțuzește. — Eu aș spune ceva și aș traduce altceva, îmi mărturisi"* (s.aut., Cap. V).

Între spațiul revelator al bibliotecii, unde se produce apropierea dintre cei doi, și cel al naturii există o corespondență subtilă: „Pădurea ne îmbia cu desimea ei de arbori și umbre, cu păsările ei fericite. Ne-am privit și o emoție dincolo de fire ne-a invadat, ca și atunci în bibliotecă" (Cap. X). Ca și cartea, natura dezmărginește ființa, avînd capacitate cathartică; în acest paralelism al germinațiilor, spirituală și terestră, creația se identifică cu femeia, iar Maitreyi devine esența acestui univers oniric.

Dragostea este contradictorie, experiență carnală (Geurtie) și spirituală (Tagore). Cartea și iubirea sînt pentru cei doi eroi modalități alternative de existență — una diurnă, cealaltă nocturnă, menținînd ființa în tensiunea polarității, exprimată prin joc. Jocul transcrierii titlurilor din bibliotecă și jocul posesiunii spirituale a picioarelor (Cap. VIII) și a mîinii (Cap. IX) se află într-o evidentă relație.

Poetă și filozof, Maitreyi îi dezvăluie lui Allan că iubirea și creația sînt doar întrupări fulgurante ale absolutului, nereușind a salva omul de suferință.

„La țigănci"

Prof. EMANUELA CRIȘAN
Liceul „Mihai Viteazul", București

M. Eliade mărturisea că intenția care a prezidat la scrierea nuvelei *La țigănci* ar fi fost aceea de *a crea* (mai exact, de *a revela* cititorului de azi) un nou concept de *realitate:* un „univers nou, inedit, cu legile lui proprii", pe care „învățînd să-l cunoști, savurîndu-l, ți *se revelează* ceva" *(Jurnal,* I). Ar fi vorba — înțelegem în urma lecturii — despre o realitate derutantă, care este și nu este în același timp spațiu cotidian; care se poate măsura prin unitățile „timpului orologiilor", dar care scapă, de fapt, acestei convenții; o realitate care poate fi judecată prin concepte și raționamente și, totuși, se află dincolo de logica omenească. O observație a autorului — reluată cu anume insistență în lucrările de fenomenologie a sacrului — ne poate diminua nedumerirea. Transcendentul vorbește dintotdeauna în planul nostru de existență prin *hierofanii* (gr. *hierosphanos* înseamnă, literal vorbind, „ceva sacru care ni se arată"). Mai precis, omul ia cunoștință de *sacru* fiindcă acesta *se manifestă.* Paradoxul oricărei hierofanii este acela că, „manifestînd sacrul, un obiect oarecare [o piatră, un copac, o ființă — n.n.] devine *altceva,* fără a înceta să fie *el însuși,* deoarece continuă să participe la mediul cosmic înconjurător" *(Sacrul și profanul).*

Scrisă la Poros în românește și publicată în 1969 la București de Sorin Alexandrescu, nuvela *La țigănci* trebuie considerată ca avînd valoarea unui *memento:* oricînd, în orizontul nostru imediat de existență, poate avea loc o *inpere* a sacrului. Povestea eroului este pilduitoare; ne invită să luăm aminte.

Scanned with OKEN Scanner

1. Aventura de cunoaștere în care se vede implicat, într-o bună zi, prozaicul profesor de pian din *La țigănci* se deschide sub semnul unei misterioase prezențe: *colonelul Lawrence.* (Este vorba — sîntem tentați să recuperăm informația voit camuflată de autor! — despre celebrul Th. E. Lawrence, supranumit „Lawrence al Arabiei", aventurier și spion englez în Orient, conducător al „marii revolte arabe" împotriva turcilor, în primul război mondial). Ce se întîmplă de fapt? În tramvai — veritabil „vehicul-mediator" între erou și „grădina țigăncilor" —, Gavrilescu rostește, cu vădită insistență, *o frază* anume, auzită „întîmplător" în discuția unor tineri studenți. Se concentrează să și-o aducă aminte exact. E o frază șocantă, legată de *o întîmplare,* relatată (deducem!) în nu mai puțin misterioasa carte a colonelului, *Cei șapte stîlpi ai înțelepciunii.* Iat-o: *Arșița aceea teribilă a Arabiei l-a lovit ca o sabie. L-a lovit în creștet ca o sabie, amuțindu-l.* Nuvela nu spune, textual, nimic mai mult. Care va fi fiind însă semnificația acestui pasaj? Cuvintele — o dată rostite — declanșează instantaneu *trezirea* eroului. Grație căldurii neobișnuite din ziua aceea „teribilă" de vară — propice pentru activarea „recepției paranormale" —, Gavrilescu intră în *rezonanță* cu incredibila „întîmplare" care a survenit în viața faimosului colonel. Întîmplarea fixează — nu încape îndoială — momentul acelei uluitoare *schimbări la față* (din *vara* anului 1918), cînd febrilul și energicul colonel s-a desprins subit de uriașa glorie lumească pe care o dobîndise, retrăgîndu-se în sihăstrie. S-a realizat întru cele spirituale, ca „om adevărat". Nu a lăsat moștenire testamentară fabuloase averi, ci doar un *bungalou,* ascuns între arbori, care a devenit imediat și loc de pelerinaj. Printr-o uluitoare *conectare* peste spațiu și timp (cînd se petrece de fapt acțiunea din *La țigănci?),* bungaloul din povestea colonelului se suprapune cu *bordeiul* (coliba sacră) din „grădina țigăncilor", chemîndu-l irezistibil pe Gavrilescu — acest *nou pelerin,* amnezic, — spre a-i schimba irevocabil cursul banalei lui existențe. Îl vom auzi, în aparență fără nici o noimă, reflectînd asupra propriei condiții, declarînd că trebuia să fie *un altul:* trebuia să fie *artist!* Din adîncurile inconștientului, smulge deodată mărturisirea că el „pentru *păcatele* lui" și-a ratat împlinirea. Or, *„adevăratul păcat este uitarea"; „păcatul este lipsa credinței"* — va spune Eliade în altă parte.

2. Ce mistere, inaccesibile eroului nostru, adăpostește toposul denumit duplicitar *la țigănci?* Sub aparențele unui loc „rău famat" *(recte:* pervertit de ochii profanilor), „grădina țigăncilor" ascunde însemnele evidente ale unui *loc consacrat.* Mitologia întreținută de bucureșteni în jurul acestui topos indică o origine străveche, urcînd parcă *in illo tempore,* atunci cînd timpul nu se confunda, pentru om, cu alunecarea spre neant. Efluviile îmbătătoare de „răcoare" și „mireasmă de nuc", pe care grădina le degajă, arată în mod explicit diferența calitativă, de regim ontologic a locului, mai exact semnalează existența unui *„plus de ființă"* în raport cu neutralitatea spațiului profan înconjurător. „Ruptura de nivel" dintre profan și sacru e marcată — la intrare — printr-un *păzitor* (baba) așezat la pragul de trecere. Caracterul *sacru* al grădinii va fi potențat și prin sugestia inutilității ceasului — semn că timpul se retrage (și, o dată cu el, moartea) spre a face loc *eternității.* Acesta este locul *hierofaniei,* în care eroul urmează să ia cunoștință de existența unei *„alte realități",* despre care nu avea pînă acum nici cea mai mică bănuială.

Ce pot întruchipa, apoi, cele trei fete, *țiganca, grecoaica* și *ovreica,* pe care Gavrilescu le alege astfel fără să știe ce face, pierzîndu-se cu firea la auzul cuvîntului „nemțoaica" — fiindcă-i aducea pesemne aminte de Elsa, anosta lui soție? Și ce reprezintă *jocul* acela infantil, la care se vede supus pedantul și chiar orgoliosul — acum — profesor de pian? La o privire mai atentă, se observă că fetele — nu întîmplător *trei* — sînt, prin însuși

Scanned with OKEN Scanner

„datul" lor natural, purtătoarele unui simbolism cromatic: indică *negrul, roşul* şi, respectiv, *albul.* Atunci, ele nu pot acoperi altceva decît realitatea esenţială, a celor trei *gune (tendinţe),* despre care vorbeşte tradiţia indiană, mai precis ultima dintre *Upanişade, Bhagavad-Gita.* În folclorul nostru, gunele sînt evocate adesea ca *iele:* Mărgălina, Rujalina şi Savatina, fetele lui Ler-Împărat (cf. Vasile Lovinescu, *Monarhul ascuns,* 1992). Numite în sanscrită *Tamas, Rajas* şi *Sattwa,* gunele acoperă prin simbolismul lor întreaga manifestaţiune cosmică: dincolo de ele nu se mai află nimic altceva decît *spiritul suprem,* din care se nasc toate fiinţele. Aceasta înseamnă că ghicirea „fetelor-gune" i-ar fi oferit lui Gavrilescu şansa *supremei desăvîrşiri spirituale* (pe care Lawrence însuşi va fi avut-o). Şi-ar fi cunoscut *sinele,* spiritul suprem care sălăşluieşte neîntinat în propriu-i trup, învăţînd cum să îl elibereze de înlănţuirea *tendinţelor,* născute din natură. Eroul ar fi urmat un ritual de preschimbare spirituală, ce avea să se desfăşoare progresiv, în trei etape: ar fi convertit guna *Tamas* (tendinţa descensională, care înlănţuie prin necunoaştere şi somn) în *Rajas* (tendinţa expansională, a cărei esenţă este pasiunea şi fapta) şi ar fi atins apoi guna *Sattwa:* tendinţa ascensională, care leagă de fericire, cunoaştere şi lumină şi conduce, după pragul morţii, la *eliberare.* Aceasta pare a fi semnificaţia ezoterică a acelor vorbe ciudate, aproape indescifrabile rostite de „fete": *Dacă ai fi ghicit-o, ar fi fost foarte frumos [...]. Ţi-am fi cîntat şi ţi-am fi dănţuit şi te-am fi plimbat prin toate odăile. Ar fi fost foarte frumos.*

Nu calea rece a iniţierii îi este însă accesibilă (scrisă) eroului nostru. Cum se va supune un „artist" la asemenea rigori? Din perspectiva lor, fetele cred că *„îi e frică";* şi, într-adevăr, Gavrilescu este temător, rateazăprezentul, clipa supremă a cunoaşterii. Dar nu din această pricină respinge el jocul *(nu poate* să ghicească ţiganca), alunecînd mereu în propriu-i trecut. În realitate, povestea eroului este cu totul *alta.* Adevărata lui poveste e ţesută din substanţa tainică a *iubirii,* e consubstanţială cu acea iubire „peste fire" — pe care însuşi a trădat-o: atunci, în ziua aceea fatală, cînd a părăsit-o pe Hildegard (a săvîrşit „păcatul"), lăsîndu-se înduioşat de suferinţa unei sărmane fete (Elsa), cu care a împărţit apoi o existenţă sterilă, convenţională, distorsionîndu-şi adevărata menire. De cum a păşit aici, în „bordeiul ţigăncilor", şi-a amintit ca prin farmec de Hildegard şi, rostind numele acesta magic, s-a simţit deodată tînăr, înfiorat de „o nemaipomenită beatitudine". Vorbeşte acum fără încetare despre marea iubire, pierdută, şi despre vocaţia lui creatoare, neîmplinită. Se repede la pian şi se aude cîntînd acele dumnezeieşti compoziţii pe care subconştientul i le dictează năvalnic, „de undeva, de foarte departe" — în copleşitoare, fantastice armonii. De ce vor „fetele" altceva? Aceasta este doar *calea* lui spre desăvîrşire. Hildegard, iubirea şi extazul muzical sînt însăşi fiinţa lui: întreagă, adevărată, preschimbată, echivalînd cu o cuprindere intuitivă, totală, definitivă a ideii de *frumuseţe divină,* mîntuitoare. Spre ce dimensiuni neştiute ale realului înaintează, de fapt, Gavrilescu prin această fascinantă poveste, în care se adînceşte tot mai profund, părînd a nu rememora — la prima vedere — decît o simplă întîmplare din anii tinereţii, sau a recupera (mai probabil) o amintire vagă, treptat limpezită, dintr-o existenţă anterioară? Ce „corzi" ale realităţii nevăzute, suprafireşti, va fi atins eroul, fără să ştie, cu această *spovedanie* a lui?

Ceea ce urmează însă imediat pare a fi „o lecţie", pe care Gavrilescu o primeşte drept consecinţă a inaptitudinii lui rituale, adică „reversul medaliei". În clipa următoare îl vom vedea nimerind direct *în Infern,* căci „fetele-gune", maeştri neurmaţi într-o iniţiere extrem de periculoasă, se transformă inevitabil în *iele dezlănţuite,* nebune. Îl vor strînge în *hora* lor, aducîndu-i fiorii morţii şi-l vor lăsa apoi să peregrineze prin zonele subterane ale bordeiului (adevărate bolgii dantesti), unde *moartea* îl vînează într-o

Scanned with OKEN Scanner

uriașă draperie, care-l înfășoară „ca un giulgiu", îl culege în *sacul* ei și stă gata să-l arunce în întunericul cel mai de jos. (Această înspăimîntătoare aventură în Infern ne apare pe deplin justificată în virtutea adevărului — verificabil fără de excepție — că acela care se angajează într-un ritual de inițiere, dar nu poate face față pînă la capăt scenariului, este sortit pierzaniei). De aici, sufletul lui Gavrilescu nu va mai fi fost salvat decît de către *aceea* pe care el o invocase prin strigătul lui fierbinte de dragoste, fără să aibă cunoștință de adevărata ei identitate: Hildegard. Textul „tace" însă și de această dată.

3. Episodul care urmează ni se pare că are, în întregime, sensul unei *parabole* (de un desăvîrșit umor negru!), destinată a-l face conștient pe eroul nostru că Gavrilescu, omul dinainte, *nu mai există* de fapt. La Voitinovici nu mai găsește pe nimeni *(el* nu mai este profesor de pian), în propria lui casă s-au mutat locatari noi (nu mai are *reședință terestră).* Elsa a plecat la familia ei în Germania (a fost *dezlegat* de datoriile-i pămîntești). La toamnă, *în curînd,* se vor împlini 12 ani de cînd pur și simplu a fost dat „dispărut" din lumea aceasta, de parcă „ar fi intrat în pămînt" (numărul 12 este echivalent, în simbolismele tradiționale, cu durata unui ciclu complet de preschimbare a omului și a cosmosului). Sîntem tentați să credem că eroul nu este acum decît un biet *suflet,* rătăcitor, căruia nu i-a venit încă ceasul izbăvirii. Derutat, legat fiind de lumea aceasta, bîntuie prin locurile care îi sînt familiare. Păstrează, desigur, intactă memoria întregii lui existențe; a regăsit punctul de inserție în spațiul și timpul de *dincoace* și se comportă ca și cum ar mai fi Gavrilescu „în carne și oase". Comunitatea celor vii refuză însă să-l integreze. Se va întoarce *„la țigănci",* spre a cere (crede el!) lămurire pentru „încurcăturile" produse. Aici îl așteaptă Hildegard *(„nemțoaica").* Birjarul-dricar, cu aerul lui delicat, de visător îndrăgostit de „regina-nopții" — care-i iese în cale, în noaptea pustie —, nu poate fi decît un *trimis al ei,* venit să-l recupereze.

4. Cine este, de fapt, *Hildegard?* Hotărît lucru: Hildegard nu este ceea ce Gavrilescu crede a fi — iubita lui din anii tinereții. Ea nu poate fi (ne place să credem) nici sufletul îmbătat de dragoste al acelei iubite — dintr-o *altă* existență — părăsite atunci și regăsite acum, în acest *limb* necesar (dintre terestru și astral), care ar putea fi „grădina" țigăncilor. Habitatul ei, eterat („casa cea mare", „strălucind argintie sub lună"), ca și simbolismul numeric prin care este „codificată" (numerele sacre 7 și 3) arată în mod clar că *ea* este de fapt *autoritatea spirituală* a locului, superioară „fetelor-gunc", stăpîne ale bordeiului inițiatic. Simbolurile invocate relevă, totodată, paradoxul acestei făpturi imponderabile, cu trupul transfigurat: Hildegard este prezentă *în* lumea aceasta, participă la ea, fără a fi totuși *din* lume; Hildegard este, în realitate, coborîtă aici *din cer* (ne aflăm, fără îndoială, în fața unei supreme hierofanii). Surprinzător, Hildegard este *peste tot.* Eroul va fi găsit-o în toate odăile casei aceleia sacre, în care a fost anume trimis pentru a o afla: „— De cînd te-aștept [...]. Te-am căutat peste tot...", îi va spune ea, fără a-i rosti numele. Atunci, Hildegard nu poate fi decît *calea,* căutîndu-l ca însăși pe călător, spre a-l conduce într-o *călătorie,* „dincolo de astre", a cărei țintă va fi fiind *arhetipul ceresc* al „grădinii" de pe Pămînt, altfel spus, Paradisul însuși. Cu ochii îndreptați spre cer, ținîndu-i mîna strînsă între mîinile ei (ca într-o rugăciune), ea îl învață acum că, în fapt, ceea ce lui i se pare a fi *vis* nu este decît *o altă stare de existență,* o nouă spirală, urcătoare, a nesfîrșitei *realități.* Hildegard este, în proza fantastică a lui M. Eliade, un simbol luminos și ascensional. Este o altă ipostază a Beatricei lui Dante *(călăuză* a sufletului spre *înalt)* și a *eternului feminin,* care — după spusele lui Goethe — *ne înalță în tării.* Eliade o va numi *Aceea care „nu doarme niciodată";* nu alta decît rațiunea dumnezeiască, pururi trează și iubitoare, lucrînd — și astăzi — spre salvarea *omului.*

Scanned with OKEN Scanner

V. Voiculescu. Universul poetic. „În Grădina Ghetsemani". „Sonetul CLXXXIII". „Lostrița"

GH. GLODEANU
Facultatea de Litere și Științe, Baia-Mare

Universul poetic. Volumele de versuri ale lui Vasile Voiculescu *(Poezii,* 1916, *Din țara zimbrului,* 1918, *Pîrgă,* 1921, *Poeme cu îngeri,* 1927, *Destin,* 1933, *Urcuș,* 1937, *Întrezăriri,* 1939) constituie etapele distincte ale unei geografii lirice care va atinge adevăratele ei culmi în *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu* (1964). Într-o literatură care încearcă să se sincronizeze cît mai grabnic cu experiențele literaturii europene, autorul lui *Zahei orbul* are curajul să își întoarcă privirile înapoi, preferînd izvoarele consacrate ale poeziei. Tradiționalismul interbelic — în sfera căruia se înscrie și V. Voiculescu — trebuie însă înțeles altfel decît tezismul semănătorist de la începutul veacului, care confunda eticul și etnicul cu esteticul. Curentul ortodoxist apărut în jurul revistei *Gîndirea* se apropie de modernism prin înnoirile promovate în sfera versificației și a limbajului liric, chiar dacă sursele lui de inspirație rămîn cele tradiționale.

Puternica legătură cu spiritualitatea satului se poate constata încă din volumul de debut al lui V. Voiculescu, intitulat *Poezii* (1916). Scriitorul se formează la școala lui Vlahuță și a lui Coșbuc, fapt ce explică ecourile semănătoriste din perioada anilor de ucenicie. Adesea poezia ia forma unui pastel sau se transformă într-o veritabilă monografie a vieții satului, din versuri răzbătînd un anumit elogiu al stărilor patriarhale *(Casa noastră, Glas de clopot, Haiducul, Bătea la poarta cerului, Doina și iar doina).* În ciuda influențelor, volumul conține o serie de teme și motive specifice, care vor dobîndi amploare în cărțile de mai tîrziu. Din această perspectivă, creații precum *Magii, Pe cruce* sau *Părinte* prefigurează universul *Poemelor cu îngeri.* Poetul se găsește însă în căutarea propriului său drum și este preocupat să își circumscrie viziunea despre artă. Sub acest aspect rămîne semnificativ poemul cu valoare programatică intitulat *Poezia.* Izvorul artei este identificat în prezența harului divin și în experiențele existențiale acumulate îndeosebi la vîrsta mitică a copilăriei: *„Cerească floare, albă, strălucită, / Cu blînd miros de rai, e Poezia. / Sămînța ei de îngeri e zvîrlită / Și brazdă caldă-i e copilăria".*

Poemele reunite în volumul *Din țara zimbrului* (1918) au o puternică încărcătură patriotică. Ele au fost inspirate de tragicele evenimente ale primului război mondial, la care autorul a participat în calitate de medic militar. Experiența dramatică trăită de poetul-ostaș și medic este asemănătoare cu cea zugrăvită de Camil Petrescu în *Ciclul morții.* Refuzînd inflexiunile moderniste, tonalitatea acestor poeme se înscrie însă într-o altă direcție, cea inaugurată de volumul *Ostașii noștri* de V. Alecsandri și de *Cîntecele de vitejie* ale lui G. Coșbuc. Ca și în cazul acestora, războiul este prezentat din perspectiva combatantului, a omului simplu. Poeme precum *Era o zi de bătălie, Șase cruci, La cheia Buzăului, Mormîntul steagarului, Popa din Dealul Sării, Cînd a fost să moară Neculuț* surprind scene semnificative din timpul războiului, relevînd, în același timp, eroismul și dragostea de țară a soldaților anonimi.

Desprinderea de modele are loc o dată cu volumul *Pîrgă* (1921), al cărui titlu devine simbolic, sugerînd maturizarea artistică deplină a poetului. G. Călinescu a remarcat faptul că, în ciuda unor stîngăcii, acum „începe faza propriu-zis literară a poeziei

lui V. Voiculescu". Inventariind marile teme ale volumului („priveliştile agreste şi muncile patriarhale, anotimpurile, cîmpurile, apele şi munţii", tablourile „solemne, biblice"), reputatul critic îi reproşează poetului excesul de imagini şi abuzul de expresii dialectale. Cîteva poezii de război ca *Din zile de durere, Orfanii ţării, Steagul* reprezintă o reminiscenţă a volumului precedent. Adevărata tonalitate a cărţii o conferă însă pastelurile *(Apus de soare, Amurg pe lac, Amurgul, Icoane de toamnă).* Acestora li se adaugă o serie de meditaţii asupra efemerităţii condiţiei umane *(Destinul, Poveste, Spectrul vieţii),* versuri ce apropie lirica lui V. Voiculescu de cea a lui T. Arghezi sau L. Blaga. Îşi face însă resimţită prezenţa şi lirica erotică. Profilul autentic al poetului se desprinde cu predilecţie din poemele de inspiraţie biblică *(În Grădina Ghetsemani, Dezlegare, Îngerul nădejdii, Din cîteştrele daruri),* prin care V. Voiculescu se impune drept cel mai important poet religios al perioadei interbelice.

Anul 1927 marchează apariţia volumului *Poeme cu îngeri,* care exprimă puternica aderiune a poetului la ortodoxism. Sub raport tematic, se continuă calea trasată în *Poezii* şi *Pîrgă.* Peisajul zugrăvit este unul sălbatic, primordial. Tabloul este spiritualizat şi se caracterizează prin abundenţa de imagini şi bogăţia metaforică. În acest sens, poeme ca *Toamna* sau *Noapte de martie* rămîn edificatoare. Pornind de la topografia tradiţională a satului românesc, V. Voiculescu creează o geografie mitologică pe care o va popula cu un impresionant număr de îngeri, aşa cum se întîmplă în *Îngerul din odaie, Înger amînat* sau în *L-am lăsat de-a trecut.* G. Călinescu a remarcat caracterul iconografic al acestor poeme împînzite „cu figuri şi scene biblice *(Magii, Botezul, Isus pe ape, Cina cea de taină)".* Coborîţi parcă din icoanele populare, îngerii lui V. Voiculescu sînt purtători ai mesajului divin: *„L-am cunoscut de cum l-am zărit: / Trimis înadins de soartă, / Mi-a trecut pe la poartă / Şi nu s-a oprit. / Era cu părul ca aurora, / Aripile, cu pene de lumină, / Lînced le tîra la picioarele tuturora, / Prin pulbere şi tină. / Suia din prăpăstii? Cobora din stînci? / Acoperit de mister, // Cădeau peste el umbre mari şi-adînci, / Ca peste toţi cei ce vin din cer" (L-am lăsat de-a trecut).*

Scenelor biblice, tratate uneori în mod liber, li se adaugă tentaţia reconstituirii unei mitologii autohtone şi necesitatea comunicării cu strămoşii, sugerîndu-se astfel ideea permanenţei *(Dochia, Decebal, Tudor, Pe decindea Dunării).* Chiar dacă poezia religioasă a lui V. Voiculescu constituie, în esenţă, o meditaţie asupra condiţiei umane, ea prezintă şi o serie de particularităţi distincte faţă de lirica meditativă a lui T. Arghezi. Spre deosebire de autorul *Psalmilor,* care este torturat de incertitudini şi pentru care cerul rămîne mut, la Voiculescu se manifestă o supunere necondiţionată la divin, care exclude ideea revoltei. O atenţie deosebită merită şi *Coboară cuvintele,* poezie programatică, relevînd problema raportului dintre fondul conceptual al liricii şi ilustrarea acestuia prin imagini cu o evidentă valoare explicativă.

Volumele *Destin* (1933), *Urcuş* (1937), *Întrezăriri* (1939) marchează abandonarea treptată a versului alb şi reîntoarcerea la versificaţia tradiţională. Marea atenţie acordată prozodiei duce la rafinarea expresiei poetice, anticipînd perfecţiunea formală a sonetelor. În paralel, valenţelor plastice ale creaţiei li se substituie cele muzicale. O anumită schimbare de optică se manifestă şi în tematică, prin importanţa mai mare acordată liricii erotice şi meditaţiei asupra trecerii inexorabile a timpului.

Apărute postum, *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu* (1964) însumează 90 de creaţii, numerotate în continuarea celor

Scanned with OKEN Scanner

154 semnate de marele poet englez. Intenția lui nu este una polemică, ci aceea de a continua opera marelui model. Shakespeare întruchipează modelul suprem al artistului, căruia i se consacră *Sonetul CCXLIV*: *„Stric oare faimei tale? Îngăduie să-ți spun, / Oceanule de geniu ce-neci chiar și uitarea. / Cine-ar putea, cu atîta mai mult un biet nebun, / Și în ce chip pe lume, să pîngărească marea"*. Figura marelui creator este mitizată, poetul român cerîndu-și iertare dacă nu s-a putut ridica la prestigiul modelului: *„De-am tălmăcit cu umbre lumina ta regească, / De lacrimi, ca și ochii, mi-s versurile ude. / Te-am înginat ca pruncul ce-nvață să vorbească / Și-n rîvna-i scîlciază cuvintele ce-aude... / Dar tu ești soare veșnic: o clipă poți ierta / Să fiu o biată gîză jucînd în raza ta"*. Scrise între 1954 și 1958, aceste poeme se abat de la forma clasică a sonetului românesc (alcătuit din două catrene și două terține), pentru a asimila tiparul metric al sonetului shakespearian (format din trei catrene și un distih, ultimul exprimînd concluzia poeziei). Marile teme ale liricii lui V. Voiculescu sînt: *poezia, condiția umană, trecerea timpului, moartea* și, înainte de toate, *iubirea*. De altfel, volumul este considerat o capodoperă a liricii erotice, menirea poetului fiind aceea de a cînta frumusețea iubirii: *„La albele-ți picioare torc versuri zi și noapte / Mi-ai încleștat pe soartă cătușele iubirii: / Să-ți cînt doar frumusețea mi-e unica ispravă / Nemuritoarea-ți formă pe veci s-o-nalț în slavă"* *(Sonetul CXCIX)*. Iubirea este eterna sursă a artei, iar arta se transformă, la rîndul ei, în elogiul suprem al erosului: *„Ți-am făurit o-naltă și grea demiurgie, / Un univers de patimi adînc pus sub zăvor: / Aicea orice vorbă închide o urgie / Și fiece silabă e un ciclon de dor..."* *(Sonetul CCXXXIV)*.

În Grădina Ghetsemani face parte din volumul *Pîrgă* (1921), constituind una dintre cele mai reușite poeme de inspirație religioasă. Punctul de plecare al creației se găsește în operele celor patru evangheliști: Matei, Marcu, Luca și Ioan. Momentul rugăciunii în Grădina Ghetsemani are loc în noaptea ce precedă arestarea lui Isus de către soldații romani, conduși aici de trădătorul Iuda. Evenimentul este prezentat astfel în *Evanghelia* după Luca (22, 39 – 46): „Și, ieșind, s-a dus după obicei în Muntele Măslinilor, și ucenicii L-au urmat. Și cînd a sosit în acest loc, le-a zis: Rugați-vă, ca să nu intrați în ispită. Și El S-a depărtat de ei ca la o aruncătură de piatră, și îngenunchind, Se ruga, zicînd: Părinte, de voiești, treacă de la Mine acest pahar. Dar nu voia Mea, ci voia Ta să se facă. Iar un înger din cer s-a arătat Lui și-L întărea. Iar El, fiind în chin de moarte, mai stăruitor Se ruga. Și sudoarea Lui s-a făcut ca picături de sînge care picurau pe pămînt. Și, ridicîndu-Se din rugăciune, a venit la ucenicii Lui și i-a aflat adormiți de întristare".

Excelent cunoscător al textelor religioase, poetul sintetizează informațiile acumulate din cele patru evanghelii, realizînd o creație profund originală. Fapt semnificativ, V. Voiculescu nu narează evenimentele biblice, deși acestea se dovedesc de un intens dramatism. Pentru autorul *Poemelor cu îngeri* poezia înseamnă, ca și pentru Arghezi, un suprem act de esențializare, de concentrare, dar și de sugestie. Ca urmare, Voiculescu nu trimite atît la evenimente ce se presupun a fi cunoscute, ci insistă asupra semnificațiilor profunde ale acestora. Autorul nu este interesat nici de descrierea reacțiilor ucenicilor lui Isus, ale căror fapte, adesea surprinzătoare, trădează limitele condiției lor umane. V. Voiculescu este preocupat de zugrăvirea eroului exemplar care este Isus, de relevarea zbuciumului interior al acestuia.

Episodul rugăciunii în Grădina Ghetsemani se dovedește semnificativ, deoarece el marchează începutul celei mai dramatice perioade din scurta biografie pămînteană a

Scanned with OKEN Scanner

lui Isus. Este vorba de o succesiune de evenimente tragice — în realitate tot atîtea probe cu valoare inițiatică — care vor culmina cu jertfa supremă de pe cruce. Pentru a conferi mai mult dramatism versurilor sale, V. Voiculescu nu se oprește doar la momentul rugăciunii, ci sintetizează mai multe episoade biblice, cum ar fi: rugăciunea din Grădina Ghetsemani, patimile crucificării și prezentarea naturii după moartea eroului exemplar. Accentul cade pe revelarea dramei lăuntrice trăite de către Isus, o sfîșiere generată de originea sa duală, de conflictul dintre natura sa divină și limitele condiției sale umane: *„Isus lupta cu soarta și nu primea paharul... / Căzut pe brînci în iarbă, se-mpotrivea întruna. / Curgeau sudori de sînge pe chipu-i alb ca varul / Și-amarnica-i strigare stîrnea în slăvi furtuna"*. Fapt semnificativ, poetul se adresează unui cititor inițiat, care a asimilat textele biblice. De altfel, cheia receptării exacte a poemului se găsește tocmai în cunoașterea în profunzime a *Evangheliilor*.

Primul catren ne plasează în plan terestru, făcîndu-ne martorii luptei eroului exemplar cu moartea, cu limitele propriei sale condiții. Privind lucrurile din perspectiva efemerității condiției umane, spaima resimțită în fața sfîrșitului inexorabil pare firească. „Lupta cu soarta" reprezintă, în esență, o luptă cu limitele ființei umane. Pentru a sugera dramatismul acestei confruntări interioare, poetul utilizează o serie de termeni cu o evidentă încărcătură metaforică. Astfel, expresia *„Curgeau sudori de sînge"* dezvăluie natura umană a personajului, dar prevestește și iminența sacrificiului. Alternanța dintre planul uman și cel divin se realizează, printre altele, și printr-un joc cromatic. *„Chipu-i alb ca varul"* semnifică puritatea, dar și natura divină a personajului. Alt simbol biblic ce apare în primul catren al poemului este cel al paharului. Acest pahar metaforic la care se trimite de trei ori în timpul rugăciunii din Grădina Ghetsemani devine însemn al condiției umane. De altfel, în textele biblice, simbolismul cupei trimite, înainte de toate, la destinul uman. Omul își primește soarta din mîinile lui Dumnezeu sub forma unei cupe. Cînd Isus vorbește de paharul pe care trebuie să îl bea (Matei, 20, 21 — 22) și de cel de care cere să fie absolvit (Matei, 26, 39 — 44), el nu desemnează astfel doar moartea sa, ci, într-o manieră mai generală, destinul pe care Tatăl ceresc i l-a desemnat și pe care el îl acceptă în cunoștință de cauză. Ultimul vers al strofei inițiale trimite la natură, care, la fel ca în lirica romantică, participă la zbuciumul lăuntric al personajului: *„Și-amarnica-i strigare stîrnea în slăvi furtuna"*.

Isus devine un simbol, un erou mesianic, deoarece are conștiința misiunii sale, știe că trăiește sub semnul destinului ce i-a fost hărăzit. Zugrăvind lupta omului cu soarta potrivnică, poetul prezintă măreția unui personaj aflat într-o situație-limită a existenței sale. Imaginea este picturală, împrumutată parcă de pe icoanele bisericești. Versul *„Isus lupta cu soarta și nu primea paharul..."* devine emblematic pentru întreaga creație, rezumînd conflictul dramatic al poemului și anticipînd finalul strofei a treia: *„Dar fălcile-ncleștîndu-și, cu ultima putere / Bătîndu-se cu moartea uitase de viață"*.

Toate gesturile dobîndesc o încărcătură simbolică, trimițînd la fapte anume din textul biblic. Astfel, strofele a doua și a treia amplifică suferințele psihice zugrăvite în prima, adăugîndu-le și îngrozitoarele suplicii fizice îndurate la Locul Căpățînii, *„care evreiește se zice Golgota": „O mînă nendurată, ținînd grozava cupă, / Se cobora-mbiindu-l și i-o ducea la gură... / Și-o sete uriașă sta sufletul să-i rupă... / Dar nu voia s-atingă infama băutură"*. Lupta dramatică dintre trupul efemer și sufletul nemuritor ia sfîrșit cu victoria naturii divine, conflictul relevînd măreția personajului. În paralel cu sugestia dramatică a răstignirii, poetul insistă asupra reacției oamenilor care, în loc să atenueze supliciul, îl amplifică prin răutatea și lipsa lor de înțelegere. Astfel, din *Evanghelia* după Matei

află: *„Şi venind la Locul Căpăţînii numit Golgota I-au dat să bea vin amestecat cu fiere; şi, gustînd, nu a voit să bea"* (Matei, 27, 33 – 34). La acest episod face apel poetul în versurile: *„În apa ei verzuie jucau sterlici de miere / Şi sub veninul groaznic simţea că e dulceaţă"*. Tot la tragicul episod al crucificării se referă şi consemnarea ultimului evanghelist: *„Şi era acolo un vas plin cu oţet; iar cei care îl loviseră, punînd în vîrful unei trestii de isop un burete înmuiat în oţet, l-au dus la gura Lui. Deci, după ce a luat oţetul, Isus a zis: Săvîrşitu-s-a. Şi plecîndu-Şi capul, Şi-a dat duhul"* (Ioan, 19, 29 – 30).

Dacă în primele trei strofe decorul este înfăţişat doar incidental, în schimb strofa a patra prezintă exclusiv reacţia naturii la teribilul eveniment al morţii lui Isus: *„Deasupra fără tihnă, se frămîntau măslinii, / Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă... / Treceau bătăi de aripi prin vraiştea grădinii / Şi uliii de seară dau roate după pradă"*. Textul are şi de această dată o vădită încărcătură simbolică, „uliii de seară" care se rotesc după pradă fiind întruchipări ale morţii. Simbolistica utilizată în această strofă are însă un caracter bivalent, în sensul că „bătăile de aripi" care treceau prin „vraiştea grădinii" sugerează şi natura divină a lui Isus, victoria sa definitivă asupra efemerei condiţii terestre.

Sonetul CLXXXIII este una dintre numeroasele creaţii în care V. Voiculescu abordează tema iubirii şi, prin intermediul ei, cea a condiţiei omului în univers. E suficient să amintim, în acest sens, poeme ca *Destinul, Poveste* sau *Spectrul vieţii,* la care se adaugă un număr apreciabil de *Sonete.* Astfel, poezia lui Voiculescu se înscrie în tradiţia unor creatori de primă mărime ai liricii noastre precum M. Eminescu, T. Arghezi, L. Blaga, cărora li se va alătura, mai tîrziu, şi Nichita Stănescu. Ca şi în cazul autorului *Poemelor luminii,* existenţa este văzută de V. Voiculescu ca o „mare trecere" către moarte. Omul este o fiinţă tragică, deoarece el trăieşte din plin drama istoricităţii sale. Această conşiinţă a efemerităţii naşte, în esenţă, două atitudini distincte în faţa vieţii: răzvrătirea şi resemnarea. Lupta omului trecător pe acest pămînt cu destinul potrivnic transpare din debutul poemului: *„Mereu cerşim vieţii ani mulţi, aşa-n neştire, / Ne răzvrătim, ne plîngem de piericiunea noastră"*. V. Voiculescu nu adoptă însă nici una dintre cele două atitudini. Conduita sa este aceea a unui înţelept care, acumulînd o bogată experienţă de viaţă *(Sonetele* au fost scrise la bătrîneţe), îşi dă seama că atît revolta, cît şi resemnarea sînt deşarte. Ca urmare, poetul refuză cele două false soluţii, căutînd o atitudine care să exprime postura reflexivă a individului, demnitatea lui în confruntarea cu destinul potrivnic. Poetul nu cerşeşte mai mult timp Moirelor care îi torc firul vieţii din caierul veşniciei, ci doreşte să confere o semnificaţie profundă scurtului răgaz pe care îl are de trăit pe pămînt. Valoarea supremă a existenţei este găsită în iubire, fără de care *„Se veştejeşte timpul în noi ca floarea-n glastră"*. Atitudinea lui V. Voiculescu în faţa destinului implacabil este înrudită cu aceea a lui Mircea Eliade. Marele istoric al religiilor vedea posibilitatatea salvării din faţa *„terorii istoriei"* în refugiul în artă, prin transformarea ameninţării cu moartea în act de creaţie. Este sensul mioritic al operei lui Mircea Eliade, funcţia soteriologică a artei fiind identificată şi de V. Voiculescu. Creaţia se transformă, în felul acesta, în răspunsul omului împotriva terorii marii treceri. Altă soluţie propusă de poet ar fi accesul la iubire. Dragostea este ridicată la rang de valoare supremă, deoarece ea conferă un sens profund existenţei umane. *„Dragostea-i unică vecie dată nouă"*, afirmă V. Voiculescu, relevînd puterile demiurgice ale iubirii.

Scanned with OKEN Scanner

V. Voiculescu spiritualizează iubirea. Ea este o taină supremă, un foc ce înnobilează, ce transfigurează existența, ducînd la desprinderea de teluric și marcînd ascensiunea spre astral. Iubirea descrisă de V. Voiculescu își pierde coordonata profană, pentru a se apropia de adorația pur spirituală față de Isus, referința supremă a liricii autorului *Poemelor cu îngeri*. Această idee e confirmată și de trimiterea la alegoria biblică: *„Minunile iubirii n-au stavile pe lume; / Ca Lazăr la auzul dulcoaselor porunci, / Oricînd și ori de unde mă vei striga pe nume, / Chiar de-aș zăcea în groapă cu lespedea pe mine, / Tot m-aș scula din moarte ca să alerg la tine"*.

Ca în întregul ciclu al *Sonetelor* există în sonetul 183 o vădită tendință de depășire a teluricului și de aspirație spre o zonă a esențelor pure, care este sacrul. Iubirea devine astfel un proces inițiatic, prin intermediul căruia omul are acces la marile taine cosmice. De altfel, găsim aici o permanentă oscilație între teluric și astral, între sacru și profan, antiteză marcată și în plan stilistic. Cele două părți ale poeziei marchează sensul ascendent al aspirațiilor umane, tentativa dramatică a individului de a-și depăși condiția umană. Universul terestru este circumscris prin intermediul unor comparații, metafore și simboluri ce vin să sugereze efemeritatea ființei: „piericiunea noastră", „Se veștejește timpul în noi ca floarea-n glastră", „altoiul șubred" etc. Același topos al suferinței și degradării este evocat și prin utilizarea unor verbe precum „cerșim", „ne răzvrătim" sau „ne plîngem". Dimpotrivă, cea de a doua parte a poemului marchează depășirea acestei „văi a plîngerii" care este existența umană prin aspirația la „vecie". Limbajul se modifică și el, termenii uzuali fiind înlocuiți cu cei biblici. În paralel asistăm și la o substituire a generalizărilor cu alegoria de inspirație mitologică. Pentru a demostra forța demiurgică a iubirii, poetul evocă episodul biblic al învierii lui Lazăr la auzul cuvintelor rostite de Isus.

Abordînd problema iubirii și pe cea a condiției umane, *Sonetul CLXXXIII* se înscrie, atît prin tematica abordată, cît și prin realizare artistică, printre creațiile cele mai reprezentative ale lui Vasile Voiculescu.

Lostrița. Apariția celor două volume de *Povestiri (Capul de zimbru* și *Iubire magică)* în 1966 purtînd semnătura lui V. Voiculescu impunea postum un prozator cu nebănuită forță de atracție. Situat în proximitatea unor reprezentanți de marcă ai prozei fantastice de sorginte mitico-folclorică precum I. L. Caragiale, Gala Galaction, I. Agârbiceanu, Cezar Petrescu, Șt. Bănulescu sau Mircea Eliade, scriitorul ne apare în aceste narațiuni ca un maestru incontestabil al genului. Povestirea *Lostrița* face parte din volumul *Iubire magică* și se inspiră din credințele populare legate de demonii acvatici, pentru ca, pe parcurs, relatarea să se transforme în povestea de dragoste a două ființe aparținînd unor lumi incompatibile. Analizînd pescuitul ritual, Romulus Vulcănescu amintește în *Mitologie română* de legendele și baladele consacrate unor *pești miraculoși: „cu solzi de aur, cu cununiță pe cap, care vorbesc, care îndeplinesc unele dorințe ale pescarilor, care ajută sau primejduiesc pe pescari și corăbieri"*. Cercetătorul relevă apoi prezența, în eposul pescăresc, a unor făpturi mitice, care au rolul de a proteja pescuitul. La început *antropoichtiomorfe* (adică bărbați-pești și femei-pești), aceștia aveau darul de a „rîndui" pescuitul „după inima pescarului", golindu-i plasa plină sau umplîndu-i plasa goală, răsturnînd barca pe vreme bună sau protejînd-o pe furtună.

Faptul că V. Voiculescu alege drept subiect al relatării sale tocmai lostrița (pește răpitor care trăiește în apele repezi de munte) nu este întîmplător. Opțiunea scriitorului

Scanned with OKEN Scanner

se explică prin raritatea unui pește a cărui captură poate deveni o probă supremă pentru orice pescar. Dincolo de aceste atribute, lostrița din proza lui V. Voiculescu nu se dovedește un pește comun deoarece ea este înzestrată cu o serie de puteri miraculoase ce o transformă într-o veritabilă *știmă a apelor*. În *Dicționarul de mitologie generală*, Victor Kernbach definește aceste divinități ale adîncurilor drept ființe responsabile de stabilitatea acvatică. Ieșirea știmei din albia rîului provoacă inundații, iar pentru echilibrarea circuitului apei – în caz de secetă sau de inundații – ea cere „sacrificarea unui cap de om în fiecare noapte". Numită uneori și Femeia Gîrlei, știma este imaginată *„fie ca o femeie înaltă, voinică, cu pielea foarte albă și cu părul neverosimil de lung, fie jumătate femeie, jumătate pește"*. Chemările ei ademenitoare din ape se dovedesc extrem de primejdioase *„întrucît ea îmbie vicleană pe oameni în ochiuri și dulbine făcîndu-i să se înece"*.

Suprapunerea realului cu imaginarul conferă povestirii o aureolă de mister, specifică narațiunilor de factură onirică. Planul fantastic este sugerat deja în fraza de debut, prin proiecția întîmplărilor în sfera fabulosului folcloric. Prozatorul lansează în prologul povestirii o serie de idei ce anticipează evenimentele și a căror valabilitate va fi probată pe parcurs: *„Nicăieri diavolul cu toată puița și nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul de baltă, se știe, este nelipsit dintre oameni și cel mai amăgitor. În feluríte chipuri: de la luminița care pîlpîie în beznele nopții și trage pe călătorul rătăcit la adînc pînă la fata știe care se scaldă în vultori și nu-i decît o știmă vicleană, cursă pusă flăcăilor neștiutori, să-i înece"*. Credințele legate de demonii apelor sînt coborîte apoi din domeniul abstracțiunilor în sfera unei realități concrete, autohtone: *„Pe Bistrița, Necuratul rînduise de multă vreme o nagodă cu înfățișare de lostriță"*.

Lostrița zugrăvită de V. Voiculescu are o fizionomie incertă, proteică, metamorfozele ei neîntrerupte slujind ideea ispitirii. Uneori, ea apare *„cu cap bucălat de somn, trup șui de șalău și pielea pestrițată auriu, cu bobițe roșii-ruginii, ca a păstrăvului"*. Alteori lostrița *„își schimbă arătarea"*, preluînd atribute specific umane. Întinsă, moale, *„la rîniș"*, ea pare, în asemenea împrejurări, *„o domniță lungită la soare pe plaja de nisip argintiu"*. Amănuntul se dovedește semnificativ deoarece el prefigurează metamorfoza apropiată în femeie. Exteriorul fermecător ascunde însă un interior malefic. Lostrița nu e numai *„hulpavă de pește"*, ci mai ales *„nesătulă de carne de om, cărei ajunsese să-i ducă dorul"*.

Cel de-al doilea personaj important al relatării este Aliman, care se formează ca pescar alergînd cu undița pe urmele lostriței miraculoase. Inițierea personajului în tainele naturii se încheie abia în momentul în care el *„a deprins toate vicleșugurile sălbăticiunilor"*. Aliman poate fi inclus într-o tipologie fabuloasă, din care mai fac parte personaje reprezentative ale prozei lui V. Voiculescu precum pescarul Amin din narațiunea cu același titlu, Luparul din *În mijlocul lupilor* sau Berevoi, eroul povestirii *Ultimul Berevoi*. Este vorba de categoria privilegiată a inițiaților, care au învățat să descifreze semnele tainice ale naturii și care mai păstrează cîte ceva din puterea spirituală a strămoșilor. Pornită ca o acțiune cu vădită tentă justițiară, goana pescarului după „lostrița vrăjită" ia în curînd dimensiuni simbolice, traducînd aspirația personajului la un absolut imposibil de atins. Există o anumită gradație în confruntarea dintre om și pește. La început competiția se dovedește inegală, uneltele pescarului – atît de eficiente în cazul peștilor obișnuiți – dovedindu-se ineficace în fața acțiunii magice a animalului miraculos. Scurtul răgaz al îmbrățișării lostriței *„unduind trupul cu ispite femeiești"* marchează începutul unei *„iubiri magice"*. Dragostea este zugrăvită de

Scanned with OKEN Scanner

V. Voiculescu din perspectiva credințelor populare. Ca în *Zburătorul* lui I. H. Rădulescu, iubirea este considerată o boală ce provoacă suferințe cumplite atunci cînd sentimentele rămîn neîmpărtășite. Asemenea chinuri trezește în sufletul tînărului pescar absența prelungită a lostriței fermecate.

Eșecul inițial îl încredințează pe Aliman că întîmplarea *„nu este lucru curat"* și îl determină să recurgă la practicile magice. Vraciul bătrîn *(„mare descîntător de pești; un fel de stăpîn al apelor")*, la ajutorul căruia apelează el, reprezintă o nouă ipostază a solomonarului, personaj caracteristic narațiunilor lui V. Voiculescu. Acceptarea vrăjii devine un fel de pact cu diavolul, ce presupune lepădarea *„de lumea lui Dumnezeu"*, adică renunțarea la vechea condiție. Spre deosebire însă de relatări precum *Pescarul Amin*, *Ultimul Berevoi* sau *În mijlocul lupilor*, V. Voiculescu nu insistă acum asupra descrierii ritualului magic, ci zugrăvește doar unealta menită să ademenească prada, *„o lostriță lucrată în lemn, aidoma de șuie și frumoasă ca cea din Bistrița"*. Ca efect al farmecelor, știma iese din adîncuri luînd înfățișare umană, fiind adusă la mal de apele învolburate ale rîului. V. Voiculescu lasă însă să plutească o anumită ambiguitate asupra înțelesului, o ambiguitate specifică literaturii fantastice, care are menirea de a potența atmosfera de taină a relatării. Scriitorul refuză răspunsurile definitive, preferînd să își țină cititorul într-o stare de incertitudine, în sensul că acesta este obligat să mediteze în prelungirea textului. Astfel, metamorfoza știmei în femeie este doar sugerată, totul păstrîndu-se însă în sfera supozițiilor. Echivocul este sporit și de faptul că, în timpul poveștii de dragoste cu fata salvată de la înec, lostrița se ivește din nou în apele Bistriței, fără să se specifice însă dacă este vorba de peștele adevărat sau doar de substitutul lui magic. Scurta idilă trăită sub imperiul vrăjii se dovedește a fi o „pricopseală" mincinoasă, asemenea celei zugrăvite de Gala Galaction în *Moara lui Călifar*. Dispariția iubitei îl determină pe Aliman să recurgă la puterile miraculoase ale solomonarului pentru a doua oară. Magia este însă refuzată deoarece desacralizarea lumii devine tot mai accentuată, astfel încît și *„vraciul care-l descîntase"* se retrage *„peste munte, la niște neamuri"*. Rămas singur și profund dezamăgit, pescarul devine o unealtă a intereselor altora. El este determinat să accepte o căsătorie cu *„o fată mai îndrăzneață"*, dar continuă să trăiască cu puternica nostalgie a iubirii de odinioară. În ajunul nunții personajul are însă un vis premonitoriu, în care el se însura cu lostrița-femeie și era cununat de bătrînul vrăjitor.

La fel ca în *Pescarul Amin* sau în cazul narațiunii *În mijlocul lupilor*, finalul este apoteotic, sugerînd atingerea idealului. După efemera fericire terestră, nunta magică a celor două personaje aparținînd unor lumi diferite se înfăptuiește în moarte. Dar finalul narațiunii mai conține și alte semnificații, marcînd proiecția în legendă. Epilogul atrage atenția asupra caracterului deschis al textului, care poate dobîndi mereu noi semnificații: *„Dar povestea lui Aliman a rămas vie și mereu mlădioasă. Crește și se împodobește an de an cu noi adause și alte scorniturі după închipuirile oamenilor, jinduiți după întîmplări dincolo de fire"*.

Scanned with OKEN Scanner

Istorici, critici, esteticieni, teoreticieni ai literaturii

AL. TUDORICĂ
Universitatea din București

Dezvoltîndu-se în paralel cu bogata producție de opere artistice, teoria, critica și istoria literară au cunoscut în perioada interbelică o evoluție deopotrivă de spectaculoasă. Ajunse la vîrsta deplinei maturități, ele exprimă acum biruința moștenirii maioresciene, așezînd în mîna tinerei generații de critici principiul autonomiei esteticului, preluat de la continuatorii direcți ai lui Maiorescu, reprezentați în epocă mai ales prin Mihail Dragomirescu și Eugen Lovinescu. A treia generație postmaioresciană, ilustrată cu strălucire de nume ca George Călinescu, Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, Șerban Cioculescu, Perpessicius, Vladimir Streinu ș.a., constituie în același timp prima generație desprinsă în bună măsură de obligativitatea unui militantism ideologic fundamental, ce ocupase aproape în întregime eforturile înaintașilor, și care se găsește, rezumat emblematic, în confruntarea de principii din polemica Maiorescu — Gherea. Tinerii, ultimii veniți în cîmpul teoriei literare, își pot permite să se aplece acum asupra frumuseții și subtilității operelor individuale, cultivînd cu predilecție, în analiza critică, spiritul de finețe. Remarcabilă este, de asemenea, fixarea în tipare depline, începînd cu E. Lovinescu, a limbajului critic, componentă indispensabilă a unui act interpretativ de calitate.

Sprijinindu-ne pe opiniile lui E. Lovinescu, însoțitor fidel al fenomenului literar interbelic, am putea desluși mai bine mersul sinuos al literaturii, pe care el o vede născîndu-se din înfruntarea esteticului cu feluritele „erezii" de la începutul secolului, în special cea sămănătoristă și cea poporanistă. O primă estimare, făcută în *Istoria literaturii române contemporane* (vol. II, *Evoluția criticii literare*), prezintă situația din 1927; criticul crede a putea desluși în acel moment semnele, încă nesigure, ale unei evoluții favorabile: *„Caracteristic e că, deocamdată, oricare ar fi insuficiențele criticii actuale, lipsită de astfel de personalități puternice, ea a izbutit să disocieze conceptul estetic de cel etic și etnic și, cu mijloace încă parțiale, lucrează în domeniul propriu al esteticului; iată semnul sub care critica a pășit din primul pătrar al veacului spre evoluții necunoscute încă"* (E. Lovinescu, *Scrieri*, vol. 4, Editura Minerva, 1973, p. 356).

Peste zece ani, observînd din nou (în *Istoria literaturii române contemporane, 1900 — 1937*) starea literelor românești, Lovinescu putea proclama *„biruință a conceptului estetic"*, la a cărui impunere lucrase de altfel el însuși: *„Controversa T. Maiorescu — C. Dobrogeanu-Gherea, de la sfîrșitul secolului trecut, dintre critica estetică și critica socială, și continuată apoi de N. Iorga și G. Ibrăileanu, de o parte, și M. Dragomirescu, O. Densusianu și E. Lovinescu de alta, adică între autonomia esteticului și confuzia lui în etic și etnic — o putem privi azi, în conștiință a criticei, dacă nu și a publicului și a presei neliterare, ca definitiv încheiată. Biruință a conceptului estetic, fără alterări de elemente străine, oricît de interesantă ar fi din alte puncte de vedere, este un bun incontestabil al generației actuale. Istoricul va constata limpezirea confuziilor ce pîndesc, de altfel, orice literatură la începuturile ei și va înregistra cu bucurie prezența atitudinii exclusiv estetice în spiritul tuturor criticilor literari"* (*ibidem*, vol. 6, 1975, p. 57). Viitorul se arată astfel mult mai sigur, vechile „rătăciri" aparțin definitiv trecutului: *„Apariția în critică a lui C. Dobrogeanu-Gherea n-ar mai fi cu putință azi; acțiunea directoare a lui N. Iorga, atît de puternică la începutul veacului, nu mai are nici o influență asupra literaturii contemporane. Scrisul lui G. Ibrăileanu, cu preocupările lui sociale, pare un fenomen anacronic"* (*ibidem*, p. 6).

După numai cîțiva ani însă, în 1942, criticul se vede nevoit să constate cu amărăciune, la sfîrșitul unei campanii de o viață, revenirea în actualitate a vechilor „erezii", trezite la acțiune de radicalizarea ideologică a momentului. El va invoca încă o dată spiritul tutelar al marelui înaintaș: *„Zguduirile seismice la care a fost supusă țara noastră — ca, de altfel, și celelalte — au avut din nou însă repercusiuni adînci asupra situației noastre literare și, am putea zice, chiar spirituale, întunecînd adevărurile pe care le credeam definitive, stabilite atît de lapidar acum șaptezeci de ani de mintea luminoasă a lui T. Maiorescu. [...] Niciodată prezența bătrînului n-ar fi fost mai binefăcătoare decît azi"* (E. Lovinescu, *Critice*, vol. 3, Editura Minerva, 1983, p. 103). Din păcate, ceea ce a urmat după al doilea război mondial în lumea literelor românești a îndreptățit pe deplin temerile criticului.

Scanned with OKEN Scanner

Eugen Lovinescu

E. Lovinescu – s-a spus – reprezintă ultimul mare critic de direcție al literaturii române, poziție consacrată mai cu seamă de activitatea constantă de îndrumare desfășurată în jurul cenaclului și al revistei *Sburătorul* (seria I: 1919 – 1922, seria a II-a: 1926 – 1927). Criticul a străbătut un fel de drum între antipozi, evoluînd de la un debut așezat sub semnul impresionismului lui A. France și J. Lemaître (foiletoane adunate în volumele *Pași pe nisip*, I, II, 1906) la elaborarea micului tratat de teorie a receptării – *Mutația valorilor estetice* –, ultimul dintre cele cinci volume ale *Istoriei literaturii române contemporane* (1926 – 1929). Această transformare a corespuns nevoii, recunoscute în final, de întemeiere mai riguroasă a unei activități critice devenite treptat tot mai sistematică și mai profesională; căci, așa cum afirma criticul în lucrarea menționată, *„pentru a-și spori autoritatea, în complexul căreia intră și factori psihologici, critica trebuie să aibă un caracter oarecum dogmatic"* (*Mutația valorilor estetice*, în *Scrieri*, vol. 5, 1973, p. 400).

Grila de principii va fi completată cu teoria mai largă a sincronismului, elaborată în *Istoria civilizației române moderne* (3 vol., 1924 – 1925), care dădea, peste timp, o replică formulei maioresciene a formelor fără fond. Criticul va socoti firească evoluția mai rapidă a formei înaintea fondului, datorată legilor imitației și corijabilă o dată cu dezvoltarea generală. În afara acestui punct de divergență, întreaga atitudine estetică maioresciană, ca și rolul fundamental jucat de mentorul junimist în nașterea unei literaturi de calitate, prin așezarea principiului adevărului la temelia culturii noastre moderne, au fost pe larg descrise și elogiate de Lovinescu în cea mai completă cercetare monografică dedicată Junimii și lui Maiorescu (*T. Maiorescu*, 2 volume, 1940, *T. Maiorescu și contemporanii săi*, 2 volume, 1943 – 1944, *T. Maiorescu și posteritatea lui critică*, 1943).

Conceptul-cheie al gîndirii critice lovinesciene este cel al variabilității esteticului, determinat, în transformările sale, de anumiți factori; acesta este un punct esențial de contrazicere în raport cu doctrina estetică idealistă a lui M. Dragomirescu, pentru care frumosul, etern și neschimbător, nu acceptă nici o atingere impurificatoare cu realitatea din jur: *„Departe de a fi a absolut, invariabil și universal, în mutabilitatea lui, conceptul estetic este limitat în linie generală prin acțiunea rasei și a epocii, avînd forme variate și succesive după rasele ce l-au creat și după epocele ce l-au determinat; el nu se prezintă separat și arbitrar, ci e implicat și interferat de o mulțime de alți factori ideologici sau chiar economici, care fac, la un loc, un tot caracteristic, un stil, un* saeculùm*"* (*Mutația valorilor estetice*, în *Scrieri*, vol. 5, ed. cit., p. 285). Rezultatul direct al acestui temei principial este refuzul istoriei literare și opțiunea hotărîtă pentru critica „sincronică". Aflată în complicitate, prin sensibilitate comună, cu opera contemporană ei despre care vorbește, aceasta se arată a fi singura îndreptățită la existență prin sinceritate și autenticitate.

Creația obiectivă. L. Rebreanu – „Ion" (comentariu de text). Fragmentul ce urmează, extras din volumul al IV-lea (*Evoluția „prozei literare"*) al *Istoriei literaturii române contemporane*, are dublul rol de a ilustra, pe de o parte, calitatea intrinsecă a criticii lovinesciene, vădită în surprinderea trăsăturilor specifice ale prozei lui Rebreanu, dar mai cu seamă felul în care analiza fenomenului estetic al epocii se orientează după o ideologie directoare, care dă sens și structură materiei literare cercetate. Creația epică, afirmă criticul, a evoluat în timpul de după război urmînd două mari direcții: de la rural

Scanned with OKEN Scanner

la urban, din punctul de vedere al tematicii, fapt determinat de dezvoltarea accentuată a civilizației noastre (care va cere drept material, în proza de analiză, sufletul complicat al intelectualului în locul celui primitiv și instinctual al țăranului) și de la subiectiv la obiectiv, din perspectiva atitudinii autorului față de lumea operei sale. Pe calea acestor prefaceri, fenomenul sămănătorist este socotit *„principalul obstacol întîlnit de literatura noastră epică în dezvoltarea spre țelurile sale firești. [...] Pentru a fixa prin nume proprii termenii acestei evoluții de la subiect la obiect, de la liric la epicul pur, am putea spune că întreaga noastră literatură epică evoluează în epoca studiată între d-nii M. Sadoveanu și L. Rebreanu"* (*Evoluția „prozei literare"*, în *Scrieri*, vol. 5, ed. cit., p. 271). Romanul *Ion* venea în 1920 să aducă o primă confirmare importantă a acestor așteptări.

Apariția lui *Ion* rezolvă o problemă și curmă o controversă. În cele mai multe conștiințe, sămănătorismul se confundă cu țărănismul și lupta împotriva lui cu lupta împotriva excesului țărănesc în literatură. Pusă în acest plan, problema putea fi discutabilă la un popor cu o bază rurală atît de largă și cu o literatură autentică de inspirație folclorică, în care sămănătorismul părea singura expresie posibilă a realităților naționale în lupta cu utopiile modernismului. Problema se pune însă altfel: lupta împotriva sămănătorismului nu avea decît incidental ca obiectiv „țărănismul" sau „opincărismul", cum se spunea pe atunci, pe cînd, în realitate, ea se îndrepta fie împotriva atitudinii și a tendinței, fie împotriva lirismului; concepută astfel, lupta ar fi fost îndreptățită, oricare ar fi fost materialul de inspirație a sămănătorismului, deoarece nu avea în vedere materialul, ci felul tratării lui. Apariția lui *Ion* a făcut și mai evidentă această distincție: aprobarea cu care a fost primit de cei mai cunoscuți antisămănătoriști a dovedit că nu s-a pus niciodată în discuție dreptul unei categorii sociale, și încă a unei categorii atît de numeroase, de a fi reprezentată estetic, — ci numai metodele. Pornind de la același material țărănesc, *Ion* reprezintă o revoluție și față de lirismul sămănătorist sau de atitudinea poporanistă și față de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice.

Formula lui *Ion* nu e o formulă nici actuală, nici comodă; ea e, totuși, formula marilor construcții epice, pornind de la cei vechi și ajungînd la cei moderni, formula romanului naturalist, a *Comediei umane*, de pildă, dar, mai ales, formula epicei tolstoiene: formula ciclică a zugrăvirii nu a unei porțiuni de viață limitată la o anecdotă, ci a unui vast panou curgător de fapte învălmășite, ce se perindă aproape fără început și fără sfîrșit, fără o necesitate apreciabilă, fără o finalitate deci, și această zugrăvire nu printr-o selecțiune de elemente simple, caracteristice, ci printr-o îngrămădire de imponderabile. E, negreșit, o metodă fără strălucire artistică, fără *stil*, cu mari primejdii (și cea mai amenințătoare e banalitatea), dar care ne dă impresia vieții în toate dimensiunile ei, nu izolată pe planșe anatomice de studiu, ci curgătoare și naturală; formulă realizată rar în toate literaturile și pentru prima dată la noi în *Ion*.

Obiectul de studiu al lui *Ion* este viața socială a Ardealului care, deși închisă în celula unui sat, este zugrăvită în întreaga ei stratificație, de la simplul vagabond pînă la candidatul de deputat și la mediul administrației ungurești, cu o faună bogată în exemplare variate. Cu un material aparent haotic, cu episoade numeroase ce se pun de-a curmezișul, romanul se organizează, totuși, în jurul unei figuri centrale, al unui erou frust și voluntar, al lui Ion. [...]

Lipsită, de altfel, ca și sămănătorismul, de orice intelectualitate, de orice preocupare pur artistică, de latura speculativă și analitică, epopeea scriitorului nostru îl domină și prin lărgimea concepției și prin vigoarea constructivă de adunător de materialuri pentru piramide faraonice, dar, mai ales, prin acea obiectivitate fundamentală, care o scoate din rîndul literaturii de luptă, înălțînd-o pe treapta unei creații fără cauze eficiente și finale vizibile.

(E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. 4, în *Scrieri*, 1973, p. 256 — 257, 260)

Principala observație pe care textul citat o impune privește adecvarea principiului teoretic la realitatea operei cercetate. Nu materialul tematic —, lumea rurală —, ci felul obiectiv al tratării sale în roman este în primul rînd important, afirmă criticul. Rebreanu izbutește aici acea detașare de materie care lipsea cu deosebire lirismului sămănătorist compătimitor. Este principalul motiv de laudă din partea criticului, care vede în acest

Scanned with OKEN Scanner

roman împlinirea mult aşteptatei eliberări a prozei româneşti de sub tutela atitudinii sămănătoriste.

În al doilea rînd, criticul remarcă drept o noutate („pentru prima dată la noi în *Ion*") *lipsa de „stil"* a prozei lui Rebreanu, înţelegînd prin aceasta maniera neutră, anticalofilă a scrisului său. Prin retragerea autorului din text, acesta devine cenuşiu şi impersonal. Epicul e masiv, realizat prin îngrămădire de fapte, aparent fără finalitate imediată, dar al cărei rost se vădeşte la distanţă, producînd prin acumulare de materie impresia de puternică autenticitate. Observaţia, esenţială pentru caracterizarea scrisului lui Rebreanu, a fost reluată şi de G. Călinescu (în *Istoria literaturii române...*) şi aşezată în cunoscuta comparaţie a prozei rebreniene cu apa de mare, incoloră atunci cînd e luată în palmă, dar neagră-verde şi plină de urlet pe suprafeţe întinse.

Din lipsa fundamentală a unei intenţii demonstrative, de obicei moralizatoare, cu care literatura sămănătoristă ne obişnuise din belşug, criticul scoate concluzia superiorităţii romanului lui Rebreanu, obţinută tocmai prin înălţarea *„pe treapta unei creaţii fără cauze eficiente şi finale vizibile"*. Teoria maioresciană a impersonalizării şi înălţării prin artă îşi face auzit aici ecoul...

Prin capacitatea de a distinge, mai limpede decît alţii, liniile mari de dezvoltare a literaturii noastre, prin mulţimea autorilor şi a operelor contemporane comentate, prin justeţea aprecierilor produse (multe dintre ele pentru întîia oară, dar durînd pînă azi), prin plasticitatea caracterizărilor şi frumuseţea metaforelor critice folosite, E. Lovinescu rămîne cel mai important critic al perioadei interbelice.

George Călinescu

După studii la Bucureşti (Facultatea de Litere şi Filozofie, 1919 – 1923) şi în Italia (Şcoala română din Roma, 1923 – 1928), G. Călinescu îşi confirmă vocaţia critică, anunţată deja prin articolele tipărite în revistele vremii, publicînd în 1932 *Viaţa lui Mihai Eminescu*. Metoda folosită aici, inaugurată cu un secol înainte de Sainte-Beuve, este cu strălucire pusă în practică la noi, dovedindu-se mai apoi o constantă a întregii opere critice călinesciene. Biografia, amplu comentată, urmăreşte mai ales omul interior din compoziţia creatorului de geniu, a cărui devenire profundă o reface în mod convingător. Formula se aşază undeva între critică şi creaţie, aşa cum va recomanda autorul însuşi mai tîrziu, în studiul *Tehnica criticii şi a istoriei literare*. În continuare, cercetătorul dă la iveală o amplă descriere, în cinci volume, a *Operei lui Mihai Eminescu* (1934 – 1936), care confirmă priceperea, deja arătată, în a recompune traseul biografic al eului empiric, dar din perspectiva analizei critice a operei, singura care, la urma urmelor, poate justifica interesul pentru *viaţa* unui creator. În 1941 apare monumentala *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent*, lucrare unică în istoriografia noastră literară, în care documentaţia enormă nu poate întuneca totuşi spiritul de sinteză. *Istoria...* a fost comparată cu un roman al literaturii române, avînd drept personaje scriitorii, într-atît creaţia personală (dusă la împlinire firească în romanele prozatorului) apare aici ca dominantă, producînd o carte ce îşi etalează, în aceeaşi măsură, intenţia savantă şi artistică.

Scanned with OKEN Scanner

În 1946 criticul publică *Impresii asupra literaturii spaniole,* având drept prefață cunoscutul eseu despre *Clasicism, romantism, baroc,* devenit între timp text de referință pentru descrierea simptomatologiei celor trei naturi creatoare fundamentale, înfățișate cu exactitate, dar și cu vervă, într-o încercare de tipologie artistică.

O expunere mai sistematică a părerilor estetice se află în studiile ce alcătuiesc volumul *Principii de estetică* (1939), precum și în eseul *Istoria ca știință inefabilă și sinteză epică* (1947), unde criticul afirmă răspicat preeminența criteriului estetic în judecarea literaturii. Indiferent de tipul operei, acesteia trebuie să i se dovedească mereu existența estetică, fapt realizat și în raport cu orizontul de așteptare, mereu variabil, al interpretului; în acest fel opera poate fi admisă în zona de interes a istoricului literar. Iată pentru ce, acordînd întîietate argumentului valoric, istoria literară devine *„forma cea mai largă de critică".* Iar prin repunerea criticului în starea inițială, producătoare de operă, a creatorului avem explicația emoției estetice: ne place acea operă în care aflăm realizată norma propriei noastre creativități potențiale. Călinescu afirmă astfel hotărît, într-o evidentă pledoarie *pro domo,* o vocație creatoare în critică, pe care opera sa o ilustrează cu strălucire.

Mihail Sadoveanu (comentariu de text). Textul ce urmează arată spiritul analitic, dar totodată asociativ, al autorului, ca și plasticitatea expresiei sale critice, într-un fragment din finalul capitolului dedicat lui M. Sadoveanu în *Istoria literaturii române...*

Baltagul este, prin repeziciune și desăvîrșit echilibru al expresiei, una din cele mai bune scrieri ale lui Sadoveanu. Mulți prețuiesc această scurtă narațiune ca roman, vorbind de creația scriitorului, de posibilitatea psihologică a eroilor. În fond, nimic din toate acestea. Vitoria, eroina principală, nu e o individualitate, ci un exponent al speței. Scrierea nu poate produce emoții estetice veritabile decît aceluia care o reduce la noțiunea unei civilizații arhaice. Acum sîntem în Dacia, în teritoriul muntenesc al oierilor, ca punct de plecare. Intrigă rómanului e antropologică. În virtutea transhumanței, păstori, turme, cîini migrează în cursul anului calendaristic, în căutare de pășune și adăpost, întorcîndu-se la munte la date întru veșnicie fixe. Cazul din *Baltagul* e, în punctul de plecare, acela din *Miorița.* Un cioban a fost ucis de alți păstori spre a fi prădat de turme. Scriitorul a depășit însă cu mult această temă, mai mult lirică, construind un epic suprapus. Nechifor Lipan nu se întoarce într-o toamnă acasă și nevasta lui, Vitoria, cade la negre presupuseri. După o criză de îndoială, Vitoria capătă încredințarea că bărbatul a fost ucis. Durerea se descarcă în certitudine și dă naștere hotărîrii pioase de a găsi trupul bărbatului și a-l îngropa creștinește. Într-o societate de tip arhaic, rezolvarea zbuciumului în rit e foarte normală și îndîrjirea femeii de a-și îndeplini ultimele îndatoriri de afecțiune față de soț e mișcătoare. Tragedia greacă ne-a obișnuit cu înmormîntările pioase. Scriitorul complică această situație cosmică.

În căutarea bărbatului, Vitoria pune spirit de *vendetta* și aplicație de detectiv. O adevărată nuvelă polițienească se desfășură în stil țărănesc, bineînțeles cu o artă remarcabilă. Vitoria dovedește o luciditate excesivă. [...] Prin urmare Vitoria e un Hamlet feminin, care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare și cînd dovada s-a făcut dă drum răzbunării. Cazul lui Hamlet feminin îl mai avem în literatura română: e *Năpasta* lui Caragiale. Așadar obiecția ce se poate face e aceeași: prea multă îndîrjire din partea unei femei.

Fundamental și remarcabil este simțul automatismului vieții țărănești de munte. Oamenii fac fel de fel de presupuneri, Vitoria le respinge. Lipan nu poate face în cutare lună decît asta și asta. Mișcarea este milenară, neprevăzutul nu intră în ea ca și în migrațiunea păsărilor. Vitoria nu măsoară vremea cu calendarul ci cu semnele cerului. În stilul său magistral, Sadoveanu înfățișează toate acele ritmuri ale vieții primitive, determinate numai de revoluțiunea pămîntului și nicidecum de vreo inițiativă individuală. Uneori ți se pare că citești unele din cele mai bune romane de Jack London și rămîi mirat, în ciuda deosebirilor de culori, de aceeași mișcare largă, astronomică. [...] Eroii balzacieni ai lui Sadoveanu n-au spațiu de desfășurare și rămîn în cele din urmă niște sălbăticiuni bune ori rele. De altminteri îi lipsește scriitorului putința de a evoca aerul local. Impresia cui citește superficial este că Sadoveanu e un descriptiv. În realitate el este numai un mare

Scanned with OKEN Scanner

povestitor cu o capacitate limitată de zugrăvire, un autor de descripții narative. Liniștea pădurii, balta, apariția și trecerea vînatului, cam acestea sînt tablourile care se repetă mereu, sublime, e adevărat, dar în care spectacolul e în funcție de limbaj și de emoția religioasă. Scos din aceste momente, prozatorul rămîne mereu remarcabil dar nu poate inventa alte perspective. Îndeosebi fizionomia amănunțită, caracterologică, interiorul urban, familial, mediile orășenești diferențiale sînt total absente. Opera se bizuie pe o natură unică, universală, locuită de un singur tip de om.

Luat în totalitate, M. Sadoveanu e un mare povestitor, cu o capacitate de a vorbi autentic enormă, asemănător lui Creangă și lui Caragiale, mai inventiv decît cel dintîi, mai poet decît cel de al doilea, deși fără echilibrul artistic al lui Caragiale. Prin gura sa vorbește un singur om, simbolizînd o societate arhaică, dar, spre deosebire de Eminescu, societatea aceasta este analizată în toate instituțiile ei. Opera scriitorului e o arhivă a unui popor primitiv ireal: dragoste, moarte, viață agrară, viață pastorală, război și asceză, totul e reprezentat. Cu o inteligență de mare creator, scriitorul a fugit de document, ridicîndu-se la o idee generală. Dacă Sadoveanu n-a creat oameni, a creat însă un popor de o barbarie absolută, pus într-un decor sublim și aspru, măreț fabulos, dotat cu instituții geto-scitice, formulate pe cale imaginativă. Ca și Chateaubriand, Sadoveanu creează întîi un univers pentru a-și așeza făpturile sale, care nu sînt însă mișcate ca la romanticul francez de melancolii stilizate, ci de porniri instinctive, tăcute și rituale. Goticul, muzicalul nu intră în opera sa, care ar fi clasică dacă echilibrul n-ar fi stricat în sensul rigidității. Idilicul lui Sadoveanu e în înțelesul cel mai larg asiatic, scitic (fără înnegurări slave), revărsat într-o netulburată placiditate, într-o cantitate mută.

Omul însuși personifică în chipul cel mai izbitor opera: voinic, trup mare, cap voluminos, gesturi cumpănite de oier, vorbire îmbelșugată, dar prudentă și monologică, ocolind disputa; însă lăsarea în jos a gurii, zîmbetul împietrit al feții aduc pe față o nepăsare ferină; ochii, nelămuriți, reci, venind de departe și trecînd peste prezent, sînt ai unei rase necunoscute.

(G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1982, p. 629, 631)

Analiza *Baltagului*, creație sadoveniană reprezentativă, oferă criticului un bun prilej pentru o judecată mai generală asupra scriitorului. Sînt remarcate valoarea de *„exponent al speței"* a Vitoriei Lipan, calitatea *„antropologică"* a romanului și, prin alăturare de *Miorița*, înălțarea epicului către tipicitatea și atemporalitatea mitului. Aceste sensuri grave cresc însă, totuși, pe o structură narativă simplă, de tip detectiv, prozatorul cunoscînd bine mijloacele de a menține treaz interesul cititorului. Ancheta Vitoriei Lipan, împinsă aparent în prim-plan, prezintă toate caracteristicile unei intrigi polițiste (crimă, detectiv, vinovați, indici, progresia cercetării), iar în acest cadru comportarea *„învăluită"* a Vitoriei permite criticului să vorbească despre ea ca despre un Hamlet feminin. Însă Călinescu observă totodată în adîncimea epicului, ca un filigran, *„societatea de tip arhaic"*, *„rezolvarea zbuciumului în rit"*, *„simțul automatismului vieții țărănești de la munte"*, *„mișcarea milenară"*.

În caracterizarea finală a lumii sadoveniene, el demască iluzia — datorată prolificității scriitorului — a unui Sadoveanu-maestru al picturii de natură, observînd caracterul repetitiv și în fond puțina varietate a acestor teme și imagini: *„Liniștea pădurii, balta, apariția și trecerea vînatului, cam acestea sînt tablourile care se repetă mereu"*. Lipsesc din vederea prozatorului *„îndeosebi fizionomia amănunțită, caracterologică, interiorul urban, familial, mediile orășenești diferențiale"*. Recunoaștem aici întocmai trăsăturile modelului balzacian, îndeajuns ilustrate de romanele călinesciene (vezi pentru imaginea orașului modern și a preocupărilor citadine îndeosebi *Cartea nunții*, dar și celelalte proze ale autorului). Ele măsoară, în observații aparent neutre (care sub pana lui Lovinescu deveneau veritabile reproșuri atunci cînd criticul vorbea, de exemplu, despre necesitatea tranziției de la rural la urban), distanța între vîrsta sămănătoristă a prozei noastre, în care Sadoveanu a rămas deplin fixat, printr-o constantă structurală, și cea modernă, cerută de evoluția generală a societății românești interbelice.

Scanned with OKEN Scanner

Este esențială observația că Sadoveanu face parte din aceeași familie de scriitori ca și Creangă și Caragiale, considerați împreună din punctul de vedere al fascinantului spectacol al limbajului. Modelul prim este, evident, Creangă, a cărui prezență în textul narativ ne invită să asistăm la chiar nașterea povestirii. În comparație cu el, Sadoveanu pare mai puțin implicat în text, rămînînd totuși foarte prezent prin cunoscutul său stil narativ. Prelungind mișcarea începută, descoperim la Caragiale o completă detașare de text, lucru firesc, la urma urmelor, pentru un autor dramatic, la care istoria este *reprezentată*, iar nu *spusă*, ca la ceilalți doi naratori. Iar efectul fundamental permis de această detașare este *ironia* caragialeană, opusă *lirismului* participativ al povestitorilor moldoveni. Toți trei sînt însă niște mari producători de limbaj și aceasta e trăsătura de unire observată de Călinescu; aventura vorbirii, din a cărei desfășurare crește lumea ficțiunii, poate fi considerată esențială pentru natura operelor lor literare.

Fiind tipic și atemporal (sau mai curînd regresiv în direcția unui timp arhaic), Sadoveanu poate deveni astfel fundamental, fugind de accidental în alegerea temelor lumii sale: *„Dragoste, moarte, viață agrară, viață pastorală, război și asceză"* constituie partituri susținute de personaje mișcate *„de porniri instinctive, tăcute și rituale"*. Pînă la urmă chiar *„idilicul lui Sadoveanu"* îi pare criticului *„în înțelesul cel mai larg asiatic, scitic (fără înnegurări slave), revărsat într-o netulburată placiditate, într-o cantitate mută"*. Sînt rechemate astfel, la un nivel mai larg al înțelegerii, trăsături ale eposului sadovenian care pentru Lovinescu, intransigent în ideologia sa, puteau părea semnele unei întîrzieri în copilărie a prozei românești. Înțelegerea lui Călinescu, mai generoasă, recuperează pentru literatura română pe unul dintre marii ei scriitori, observîndu-i nu numai scăderile, dar și calitățile.

Portretul final al omului Sadoveanu încearcă să se constituie pornind de la chiar analiza operei, aducînd încă o probă elocventă despre amintita solidaritate dintre critica și creația călinesciană.

Tudor Vianu

Tudor Vianu aduce în critica noastră interbelică aerul serios și doct al profesorului de literatură, rămas totuși, în cazul său, în contact cu actualitatea producției literare și artistice, pe care a comentat-o, chiar dacă mai rar decît confrații de generație, cu interes și competență. Cercetînd cu predilecție zona ideilor estetice, Vianu reiterează atitudinea maioresciană față de artă, căutînd întotdeauna, în relația cu opera, stabilirea unui temei principial și făcînd din elaborația teoretică fondul permanent al activității sale de critică și istorie literară. Privită de sus, opera își arată liniile directoare, reflectînd totodată și preocupările universitare ale profesorului. Sînt astfel vizibile mai întîi interesele de natură filozofică și estetică (*Dualismul artei*, 1925; *Arta și frumosul*, 1931; *Influența lui Hegel în cultura română*, 1933; *Idealul clasic al omului*, 1934; *Estetica*, sinteză fundamentală a autorului, 2 volume, 1934 – 1936; *Filosofie și poezie*, 1937; *Filosofia culturii*, 1944 ș.a.); li se adaugă cercetări de critică literară și artistică (*Masca timpului*, 1926; *O. Han*, 1930; *Medrea*, 1935; *Ion Barbu*, 1935; *Generație și creație*, 1936; *Gh. Petrașcu*, 1943 ș.a.), dar și de istorie literară (*Poezia lui Eminescu*, 1930; *Istoria literaturii române moderne*, 1944 – în colaborare cu Ș. Cioculescu și Vl. Streinu; *Al. Odobescu*, 1960). Partea a doua a carierei profesorului e dominată de preocupări de

Scanned with OKEN Scanner

literatură universală și comparată (*Voltaire*, 1955; *F. M. Dostoievski*, 1957; *Ideile lui Stendhal*, 1959; *Goethe*, 1962), precum și de studiul problemelor de stilistică și artă literară, interes aflat în evidentă creștere după începutul făcut, în 1941, cu *Arta prozatorilor români* (*Probleme de stil și artă literară*, 1955; *Problemele metaforei și alte studii de stilistică*, 1957).

Dubla intenție a limbajului și problema stilului (comentariu de text). *Arta prozatorilor români* reprezintă o premieră în seria preocupărilor lui Vianu, dar în egală măsură ea aduce o noutate în dezvoltarea stilisticii noastre literare, cercetînd în diacronie procedeele expresive din textele prozei românești. Nouă era aici coborîrea la nivelul expresiei verbale, căutarea *în limbaj* a specificității stilului individual, direcție în care poetica europeană va păși cu hotărîre după război.

Micul text introductiv al volumului, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, din care oferim fragmente, constituie un fel de preparație teoretică pentru o astfel de cercetare. Autorul caută să definească expresivitatea limbajului artistic prin comparație cu cel științific, alegînd drept trăsătură de referință opoziția dintre *tranzitiv* și *reflexiv*.

Este o constatare plină de consecințe, pentru întreg domeniul studiilor estetice și literare, faptul că limbajul omenesc este însuflețit de două intenții care, deși rămîn mai tot timpul solidare, nu sînt mai puțin diferite în spiritul și direcția lor. Am arătat și altădată că cine vorbește o face pentru a-și împărtăși gîndurile, sentimentele și reprezentările, dorințele sau hotărîrile, dar că în același timp comunicările sale năzuiesc să atingă o sferă anumită a semenilor care întrebuințează același sistem de simboluri lingvistice. Cine vorbește „comunică" și „se comunică". O face pentru alții și o face pentru el. În limbaj se eliberează o stare sufletească individuală și se organizează un raport social. Considerat în dubla sa intenție, se poate spune că faptul lingvistic este în aceeași vreme „reflexiv" și „tranzitiv". Se reflectă în el omul care îl produce și sînt atinși, prin el, toți oamenii care îl cunosc. În manifestările limbii radiază un focar interior de viață și primește căldură și lumină o comunitate omenească oarecare.

Cele două intenții ale limbajului stau într-un raport de inversă proporționalitate. Cu cît o manifestare lingvistică este menită să atingă un cerc omenesc mai larg, cu cît crește valoarea ei „tranzitivă", cu atît scade valoarea ei „reflexivă", cu atît se împuținează și pălește reflexul vieții interioare care a produs-o. [...] Cine ia cunoștință de una din formulările exacte ale științelor nu primește nici o veste despre felul general de a fi sau despre momentul sufletesc particular al persoanei care a enunțat mai întîi acele formulări sau care le repetă în fața noastră. În restul manifestărilor lingvistice, intenția tranzitivă și reflexivă se găsesc deopotrivă la lucru, deși una din aceste intenții poate deveni preponderentă. Astfel, locurile comune, expresiile care se repetă, formulele de întîmpinare și de politețe etc. sînt fapte de limbă în care puterea de a se transmite a crescut prin însuși sacrificiul virtuții lor de a exprima dispoziția generală sau actualitatea sufletească a celui care le întrebuințează. Reflexivitatea acestor formulări nu este nulă, dar este atenuată. În direcția atenuării reflexului subiectiv se dezvoltă și limba practică și comună, în care nevoia de a transmite scade valoarea limbii ca document interior. Desigur, a transmite înseamnă a transmite „ceva". Sub semnul social trebuie să se găsească o realitate individuală. Dar această realitate poate aparține ea însăși straturilor mai socializate și mai impersonale ale conștiinței individuale, sau poate aparține păturilor ei mai intime și mai subiective. Astfel, în scrisorile de afaceri sau de politețe și în conversațiile uzuale, reflexul individual provine din ceea ce sîntem obișnuiți a considera drept zonele mai superficiale ale conștiinței. Convenționalismul acestor manifestări este notoriu. În creațiile poeziei, reflexul urcă din zonele ei mai adînci. [...] Cu aceeași dreptate se poate spune că expresia literară se organizează pe linia de demarcație a celor două intenții ale limbii. Opera literară reprezintă o grupare de fapte lingvistice reflexive prinse în pasta și purtate de valul expresiilor tranzitive ale limbii. [...] Ceea ce vom numi „stilul" unui scriitor va fi ansamblul notațiilor pe care el le adaugă expresiilor sale tranzitive și prin care comunicarea sa dobîndește un fel de a fi subiectiv, împreună cu interesul ei propriu-zis artistic. Îmbogățite cu aceste adausuri, expresiile limbii ne introduc în intimitatea unei individualități, într-o sferă proprie de a resimți lumea și viața. Stilul este, așadar, expresia unei individualități. „Stilul este întrebuințarea individuală a limbii", spunea odată renumitul lingvist Vossler, variind o formulă mai veche. *„Le style c'est l'homme même"*, spusese Buffon.

(T. Vianu, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului*, în *Opere*, vol. 4, 1975, p. 30 – 34)

Scanned with OKEN Scanner

Prin urmare, creşterea şi descreşterea celor două intenţii au loc pe axa limbajului, delimitată la extremităţi de stările sale pure şi antagonice, limbajul ştiinţific şi cel poetic. Limbajul uzual, produs eterogen, se situează undeva pe la mijlocul traseului, în timp ce diferitele realizări individuale se vor plasa mai aproape sau mai departe de unul dintre cei doi poli, în funcţie de factorii determinanţi ai comunicării (intenţia emiţătorului, competenţa sa lingvistică, natura şi interesul destinatarului etc.).

Este de observat că pentru Vianu stilul se defineşte ca fiind *„ansamblul notaţiilor pe care el* [scriitorul — n.n.] *le adaugă expresiilor sale tranzitive"*. De fapt, dacă în textul citat *reflexiv* înseamnă, în mod evident, *subiectiv, personal,* în schimb *tranzitiv* e folosit oarecum alături şi diferit de sensul său propriu (*tranzitiv* = care trece dincolo de o anumită limită), logica opoziţiei cerînd ca el să fie echivalat cu *obiectiv, impersonal.* Astfel opoziţia dobîndeşte sensul ei adevărat: *reflexiv* vs. *nonreflexiv, subiectiv* vs. *obiectiv,* adică vorbitor *prezent în limbaj* vs. *absent din limbaj.* În felul acesta, formulele savantului, ca şi expresiile convenţionale ori politicoase din limbajul uzual pot fi considerate ca purtătoare ale unei informaţii obiective, depersonalizate ori slab conotate personal, în timp ce construcţiile lingvistice ale artistului poartă în ele o informaţie suplimentară, determinată nu de un referent exterior (lumea numită de savant), ci de unul intern (starea afectivă a artistului). Această informaţie se însumează celei dintîi (conotaţiile dobîndite se adaugă denotaţiei iniţiale), sporind complexitatea mesajului poetic faţă de cel savant. Tranzitivitatea porneşte să funcţioneze abia de aici înainte, ca *o consecinţă* a jocului pe această axă, ca însemnînd capacitatea (variabilă, de asemenea) a mesajului de a trece dincolo de limita (ideală) a emiţătorului pentru a ajunge la destinatar. Urmează, în sfîrşit, să ne întrebăm dacă mesajul ştiinţific, fiind prin natura sa obiectiv şi impersonal, este în mod principial mai *tranzitiv* decît cel poetic, adică trece mai uşor către public, interesînd un cerc mai mare de audienţi. De fapt, există în fiecare dintre cele două limbaje astfel caracterizate atît comunicare facilă, cît şi dificilă, adică tranzitivitate mai mare sau mai mică; totul se petrece însă în raport cu norma internă a fiecărui mesaj, care îi hotărăşte gradul de dificultate. Discursul savant poate fi prin el însuşi, după intenţie şi complexitate, facil sau dificil de perceput, tot aşa cum există poezie care se adresează, prin idei şi mijloace specifice, înţelegerii celor mai mulţi (Alecsandri sau Coşbuc), alături de poezie dificilă (Ion Barbu). Poetul nu e, în sine, mai puţin tranzitiv decît savantul şi e un vechi loc comun părerea după care iubim un poet tocmai fiindcă ne regăsim în el, fiindcă avem sentimentul că el exprimă mai bine ceea ce, în chip fundamental, simţim sau gîndim cu toţii.

Deşi definiţia lui Vianu consideră stilul ca fiind alcătuit, în chip principial, din suprapunerea a două straturi lingvistice, rezultate din manifestarea celor două intenţii, în realitate distingerea lor este ca şi imposibilă. Căci nu există practic un suport neutru, obiectiv, al informaţiei (întemeiat principial pe denotaţie) peste care să se adauge stratul reflexivităţii (conotaţiile dobîndite), ci ambele straturi se întrepătrund într-o asemenea simbioză încît despărţirea lor e posibilă numai ca un act artificial, produs de analiză. Impresia resimţită de receptor, în cazul perceperii mesajului poetic, este complexă şi, tocmai de aceea, tulburătoare. Aici se manifestă, de fapt, şansa poetului de a face dintr-un instrument al tuturor — limbajul general — un mijloc personalizat de comunicare: nu denotaţii, care sînt date de caracterul convenţional şi general al codului limbii, ci conotaţii poate inventa poetul, salvînd în felul acesta autenticitatea şi orgoliul propriei sale comunicări.

Scanned with OKEN Scanner

Literatura română după al doilea război mondial. Poezia, proza, dramaturgia — evoluție; reprezentanți

Prof. GEORGE ARDELEANU
Școala Normală, București

„Literatura contemporană" este un concept în mișcare, poate cel mai dinamic dintre concepțiile referitoare la una sau alta dintre perioadele istoriei literare și, firesc, cel mai relativizant. Diferitele luări de poziție din presa literară de după 1989, având ca obiect „revizuirea poeziei" sau „revizuirea prozei" postbelice, confirmă această perspectivă. Literatura contemporană, dezvoltîndu-se într-un climat preponderent anormal, a suportat o acută determinare a politicului (cu instanța sa fundamentală — cenzura sau autocenzura), fie că această determinare a însemnat „aliniere" la canoanele oficiale, fie că a însemnat reacție polemică.

I. P o e z i a contemporană nu este un fenomen de ruptură, ci unul de continuitate. În linii mari, ea reactivează una sau alta dintre formele *modernismului* poetic. De aceea, pentru a avea o imagine mai clară a fenomenului în discuție, trebuie să-l descriem succint. Vom apela la studiul lui Nicolae Manolescu, *Despre poezie* (București, 1987), în care autorul identifică două tipuri de modernism: (a) *modernismul propriu-zis* — „acea poezie care în descendență baudelairiană, și anume pe linia sugerată de *Corbul* lui Poe, s-a ivit în ultima parte a secolului XIX în opera lui Mallarmé și a simboliștilor, fiind continuată în secolul XX de acei poeți cărora H. Friedrich le consacră aproape în exclusivitate studiul[1] său (puriști estetizanți, neoromantici, ș.c.l.)" . La noi, această poezie s-ar concretiza prin simbolism, iar în perioada interbelică prin Ion Barbu, L. Blaga, T. Arghezi din *Psalmi* ș.a. Acest tip de modernism s-ar caracteriza prin: restrîngerea criteriului poetic la *lirism, antimimesisul, limbaj încifrat, ermetic, caracterizat prin concizitune, sugestivitate sau mister* (purismul — cel care sugerează și hermetismul — cel care ascunde), *o poezie necontingentă* („orientată spre Absolut", cum ar spune I. Barbu), *dificilă și elitistă, întorcînd spatele limbii comune* („la langue de la tribu") *și deopotrivă realității la care aceasta se referă;* (b) *modernismul avangardist* (în sens larg, metaistoric) — „aflat și el în descendență baudelairiană, dar în linia

1 După Hugo Friedrich (*Structura liricii moderne*, București, Editura Univers, 1969), principala trăsătură a poeziei moderne este *obscuritatea*, proclamată ca principiu: *„Este o anumită glorie în a nu fi înțeles"* (Baudelaire); *„Poezia se poate comunica și înainte de a fi înțeleasă"* (T. S. Eliot); *„Nimeni nu ar scrie versuri dacă problema poeziei ar fi să te faci înțeles"* (E. Montale). Alte trăsături: tensiunea disonantă, antimimesisul, limbajul fără obiect comunicabil, dezarticularea sintaxei, reactivarea latențelor suprasemantice, a puterilor incantatorii și magice a sonurilor, polifonia semantică și, în sfîrșit, prevalarea categoriilor negative: dezorientare, destrămarea celor obișnuite, ordine pierdută, incoerență, fragmentarism, reversibilitate, stil asociativ, poezie depoetizată, fulgerări destructive, imagini tăioase, repeziciune brutală, dislocare, optică astigmatică, înstrăinare, transcendență goală etc., într-un cuvînt, impresia de anormalitate (în sensul ieșirii din normă). Atît pentru cei care identifică în modernism o unică structură (Hugo Friedrich), cît și pentru cei care pun această structură sub semnul ambivalenței (Marcel Raymond, iar la noi Nicolae Manolescu), originile modernismului se află în poezia lui Baudelaire, cel care de altfel a și impus termenul de *modernitate* (în *Le Peintre de la vie moderne*, 1859).

prezentării vieții moderne și avînd ca precursori pe Rimbaud, Withman și Lautréamont, și manifestîndu-se, după 1900, în futurism și celelalte curente de avangardă" (N. Manolescu). La noi, această paradigmă ar include avangarda istorică (Tristan Tzara, Urmuz, Saşa Pană, I. Vinea, Geo Bogza), dar și o poezie de tip G. Bacovia sau T. Arghezi din *Flori de mucigai*. Această poezie este una a *realului*, a cotidianului, a banalului, *deliricizată, ironică, parodică, operînd cu un limbaj direct, tranzitiv, denotativ, demetaforizat și marcat prin oralitate* (argoul, jargonul, limbajul publicitar, al reclamei sau afișului). Dacă modernismul propriu-zis este „retractil, sugestiv și enigmatic", modernismul avangardist este „agresiv, persuasiv și elocvent" (N. Manolescu).

Poezia de după al doilea război mondial reactivează unul sau celălalt dintre aceste tipuri de modernism, ele funcționînd sincron în unele momente. Vom prezenta această poezie atît din perspectivă diacronică, servindu-ne de un concept supralicitat de unii, negat cu obstinație de alții, și anume cel de „generație poetică", cît și din perspectivă morfologică.

(1) Generația '45 – '47 („generația războiului" sau „generația pierdută", cum i s-a mai spus) cuprinde poeți care au debutat, în majoritate, în timpul războiului. Ceea ce-i unește ar fi o conștiință ultragiată de experiența tragică prin care trecuseră, conștiință atît de expresiv reflectată de Ion Caraion într-unul din poemele sale: *„Noi am scris cu nevroză pe ziduri / și-am colindat neurastenia să bem / igrasie din ploaie, rachiu din poem / otrava murdară, țipătul spîn" (Antreul poemului,* în vol. *Panopticum,* 1943). Este în același timp generația postbelică cea mai reprimată, în deceniul '50 – '60 mulți dintre reprezentanții ei trecînd prin universul concentraționar (Șt. Aug. Doinaș, I. Negoițescu, I. Caraion, C. Tonegaru ș.a.). Trei direcții poetice se pot identifica în interiorul acestei generații: *(a) Cercul literar de la Sibiu* (Șt. Aug. Doinaș, Radu Stanca, I. Negoițescu, C. Regman, Ioanichie Olteanu ș.a.). Este o direcție asimilabilă primului tip de modernism, impunîndu-se prin resurecția baladei, considerată – după expresia lui Goethe – „suprema formă a poeziei lirice"; *(b) poeții din jurul revistelor „Albatros" și „Kalende"*: Geo Dumitrescu, Ion Caraion, C. Tonegaru, Dimitrie Stelaru ș.a. Asimilabili celei de-a doua forme de modernism, acești poeți au în comun mai ales actul de „deliricizare", de negație a „poeticului" în forma lui consacrată, sub diferite ipostaze: ironia la Geo Dumitrescu, poezia nevrozei, a alienării, a eului contorsionat, a unei lumi cangrenate, a transcendenței goale în descendență argheziană, și evoluînd spre un suprarealism de limbaj la Ion Caraion, a revoltei și boemei ostentative ca expresie a unui romantism structural cenzurat la C. Tonegaru sau D. Stelaru; *(c) al doilea val al suprarealismului* (Gellu Naum, Virgil Teodorescu, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost). Este un grup de poeți care au dus suprarealismul la o reală valoare (mai ales prin Gellu Naum), ceea ce l-a determinat pe André Breton să afirme că „suprarealismul a renăscut la București". Prin cîteva articole programatice scrise în colaborare *(Dialectica dialecticii, Medium, Grafii colorate, Cubomanii și obiecte, Elogiul Malombrei, Nisipul nocturn),* ei vor repune în discuție problema „hazardului obiectiv", considerînd că noul suprarealism trebuie să se dezvolte pe o altă linie decît cel interbelic. Celebră este însă și confuzia dintre revolta lor (structurală) și revolta proletară cînd proclamă „erotizarea fără limite a proletariatului". După 1948 ei vor fi interziși, unii dintre ei (Paul Păun, Gherasim Luca, D. Trost) luînd calea exilului, iar Virgil Teodorescu construindu-și o existență duplicitară: una „oficială", „ditirambică", „de prima pagină" și una subsidiară, suprarealistă.

(2) Deceniul '50 – '60 („obsedantul deceniu", „proletcultismul", „realismul socialist") este cea mai sumbră perioadă de hiatus, de criză culturală și morală din istoria

Scanned with OKEN Scanner

Românici, o perioadă în care marile valori interbelice (întreaga generație '30, Lucian Blaga, T. Arghezi, G. Bacovia ș.a.) sînt scoase din manuale, lectura lor devenind un act clandestin. Se poate instituí, în ceea ce-i privește, o ierarhie a rezistenței, la limita minimă aflîndu-se M. Sadoveanu, la jumătatea scalei T. Arghezi, care, după o perioadă de punere la index, săvîrșește și el „pactul cu diavolul". La limita superioară s-au situat Lucian Blaga și V. Voiculescu. Valorile clasice sînt supuse unei devieri de percepție, *Luceafărul* lui M. Eminescu fiind comentat cam în felul următor: *„În contrast cu suferința lui Hyperion, dragostea Cătălinei apare searbădă, lipsită de vigoare, de măreție. Prin Cătălina, poetul a simbolizat mărginirea lumii burgheze, superficialitatea și egoismul ei, neputința de a se ridica pînă la un ideal"* (Ion Vitner). Esteticul este subordonat în totalitate ideologicului, literatura fiind acceptată numai în măsura în care ea se transformă într-un univers propagandistic. Noii corifei sînt: Alexandru Toma, Mihai Beniuc, Dan Deșliu, Eugen Frunză, Nina Cassian, Mihu Dragomir, Victor Tulbure ș.a. Poeme ca *Minerii din Maramureș* sau *Lazăr de la Rusca* fac carieră. Este o poezie de tip „gazetă de perete" și, paradoxal, tot o „poezie a realului", dar a unui real falsificat ideologic, un real în obiectele căruia se operează o selecție propagandistică: strungul, uzina, compresorul, tractorul, bormașina etc. Intimitatea este expurgată din poezie, fiind considerată o relicvă burgheză. Un cîntec de leagăn precum: *„Nani, nani, puișor / Dormi în zumzet de tractor"* este ilustrativ pentru pragul pînă unde putea merge absurdul acestei distorsiuni propagandistice a intimității. Singurii poeți de talent care debutează acum sînt: N. Labiș și A. E. Baconski, dar și aceștia își construiesc o atitudine duplicitară.

(3) Generația '60 (Nichita Stănescu, Ana Blandiana, Cezar Baltag, Florin Mugur, Ion Gheorghe, Ioan Alexandru, Gh. Pituț, Adrian Păunescu, Marin Sorescu ș.a.) „face școală" în perioada analizată anterior, asimilînd valorile interbelice cu sentimentul interdicției. Pe de altă parte, dezgustați de „realismul" poeziei anilor '50, ei aveau să repudieze și „poezia *realului*" perioadei '45 – '47 și nu vor relua firul tradiției din momentul în care acesta a fost rupt (generația '45 – '47), ci vor reitera modernismul interbelic. Așa se face că N. Stănescu va reactualiza modelul lui I. Barbu în poezie, Ana Blandiana – modelul lui L. Blaga, Ioan Alexandru – modelul tradiționalist. În mare parte, poezia generației '60 se circumscrie modernismului propriu-zis, excepție făcînd Marin Sorescu (deși *realul* din poezia lui este adesea închis într-o metaforă totalizatoare). Afirmați în perioada „dezghețului" din anii '60, poeții acestei generații reinstaurează *autonomia esteticului.*

(4) Generația '70 este o generație de tranziție spre postmodernismul anilor '80. Din rîndurile ei îi amintim pe: Mircea Ivănescu, Mircea Ciobanu, Mihai Ursachi, Emil Brumaru, Mircea Dinescu, Ileana Mălăncioiu și mai ales „grupul oniric" (Leonid Dimov, Virgil Mazilescu, Daniel Turcea)[2]. Poeții onirici se detașează și de visul metafizic al romanticilor, și de imperiul dicteului automat ca în poezia suprarealistă. Visul devine pentru ei un mod de reordonare a realității, prin vise ei creează o lume analoagă celei obișnuite. Ei preiau, așadar, nu imaginarul oniric, ci sintaxa lui narativă, cu care își construiesc apoi scenariile proprii. Intenția lor manifestă este de a ajunge la un nou clasicism.

2 Unii poeții, ca Leonid Dimov, Mircea Ivănescu, Mircea Ciobanu, Ileana Mălăncioiu, deși debutează în anii '60, prin modalitățile poetice abordate, sînt mai aproape de generația '70, anunțînd în același timp postmodernismul anilor '80.

Scanned with OKEN Scanner

(5) Generația '80 cuprinde poeți formați în jurul cenaclurilor universitare („Cenaclul de luni", „Junimea" și „Universitas" de la București) și al revistelor studențești: *Echinox* (Cluj), *Dialog* (Iași), *Forum* (Timișoara): Mircea Cărtărescu, Alexandru Mușina, Florin Iaru, Ion Stratan, Matei Vișniec, Marta Petreu, Mariana Marin, Ion Mureșan, Liviu Ioan Stoiciu, Nichita Danilov, Romulus Bucur, Dan Ion Nasta, Caius Dobrescu, Simona Popescu, Andrei Bodiu, Marius Oprea, Cristian Popescu ș.a. Este o generație care reactualizează, într-un fel, modelele poetice ale anilor '45 – '47 (la care se adaugă modelele poeziei engleze și americane: T. S. Eliot, Ezra Pound, Generația Beat etc.) și care se constituie polemic față de generația '60. Dacă autonomia esteticului proclamată de aceștia în anii '60 fusese un criteriu de valoare, în anii '80 această autonomie dusă uneori pînă la exclusivism avea să devină o disfuncție și, într-un fel, tot un instrument de diversiune și de manipulare. De aceea, poeții generației '80 își reactualizează raporturile cu *realul*. „Poezia *realului*", „priza la *real*", „poezia care coboară-n stradă", „cotidianul" sînt sintagmele-cheie în jurul cărora se construiește noua formă de lirism. Pe de altă parte, această generație își asumă conceptul de postmodernism, concept prin care se diferențiază de modernismul avangardist al anilor '45 – '47. Dacă acest tip de modernism se constituia ca negație a retoricilor anterioare, postmodernismul își asimilează aceste retorici. Poetul postmodern este conștient că nu mai poate avea o percepție pură, adamică a realității, că între el și realitate se interpune alienant haloul codurilor culturale, al discursurilor literare anterioare. Această conștiință este explicitată și devine chiar obiect poetic. Colajul, citatul (intertextualitatea), metatextualitatea sînt procedee tipice: *„Capul meu cade / pe / mașina de scris / [...] / fruntea de rînduri mi-e plină"* (Florin Iaru, *Haiku mine pe muntele Fudji*). În concluzie, vom spune că, pe lîngă pactul cu realul, generația '80 își regîndește raporturile cu literaturitatea.

II. P r o z a. Determinările contextuale pe care le-am analizat în capitolul despre poezie fiind echivalente și pentru proză, reversul lor este instituirea unor fenomene de paralelism în evoluția celor două compartimente literare.

(1) Ca și în cadrul poeziei, o serie de scriitori interbelici își continuă activitatea și după război: M. Sadoveanu (cu *Nicoară Potcoavă*, dar și cu compromițătorul *Mitrea Cocor*), Camil Petrescu (înregistrînd și el o regretabilă involuție cu *Un om între oameni*), George Călinescu (*Bietul Ioanide*, 1953, și *Scrinul negru*, 1960) ș. a.

(2) Intervalul 1944 – 1948 consemnează în mod special debutul lui Marin Preda cu volumul de nuvele *Întîlnirea din pămînturi* (1948), care, situîndu-se într-o descendență faulkneriană, anihilează prejudecățile interbelice (vezi Camil Petrescu), după care modernismul și, implicit, demersul analitic sînt incompatibile cu o proză plasată în universul rural. Renunțînd parțial la omnisciență, autorul pune în lumină zonele obscure, cețoase, terifiante, subliminale ale sufletului uman. Cu deosebit interes este primită și prima carte a lui Petru Dumitriu, *Euridice* (1947).

(3) Deceniul '50 – 60. Sub presiunea canoanelor teziste ale „realismului socialist" proza oficială devine reductibilă la o schemă, romanul se caracterizează printr-un steril manihеism (opoziția *bine / rău* se suprapune, evident, peste opoziția *țăranul sărac, muncitorul, activistul de partid / chiaburul, burghezul, intelectualul decadent*). Doar cîteva romane de certă valoare apar acum: *Bietul Ioanide* de G. Călinescu (1953), care va stîrni un imens scandal de presă, *Moromeții*, volumul I, de Marin Preda (1955), *Cronică de familie* (1957) de Petru Dumitriu (după ce acesta acceptase grave compromisuri cu

Scanned with OKEN Scanner

Drum fără pulbere sau *Pasărea furtunii)* și *Groapa* (1957) de Eugen Barbu.

(4) Relativa dezinhibare ideologică din anii '60 – '70 aduce cu sine o semnificativă diversitate tematică, estetică și un rapid proces de sincronizare. În *Scriitori români de azi*, volumul I, ca și în numărul 1 – 2, 1983 din revista *Caiete critice*, Eugen Simion surprinde și circumscrie această diversitate: (a) proza poetică (Geo Bogza, Zaharia Stancu); (b) realismul psihologic (Marin Preda); (c) proza de analiză (Nicolae Breban, Augustin Buzura); (d) eseul romanesc (Alexandru Ivasiuc, Paul Georgescu); (e) romanul pitoresc și baroc (Eugen Barbu); (f) realismul mitic (Mircea Eliade, Ștefan Bănulescu, D. R. Popescu, Fănuș Neagu); (g) romanul psihologic (Dana Dumitriu); (h) romanul istoric (Eugen Barbu, Eugen Uricariu, Paul Anghel); (i) romanul parabolic (Octavian Paler, Marin Sorescu) etc.

În această perioadă face carieră romanul politic: Augustin Buzura *(Fețele tăcerii, Vocile nopții, Orgolii)*, Petre Sălcudeanu *(Biblioteca din Alexandria)*, Constantin Țoiu *(Galeria cu viță sălbatică)*, Marin Preda *(Delirul, Cel mai iubit dintre pământeni)* etc. Se dezvăluie acum, într-o anumită măsură, ororile „obsedantului deceniu", se schițează „aluzii" și la contemporaneitatea imediată. Romanele amintite se bucură de un succes deosebit și sînt percepute ca acte subversive. Ca și poezia din anii '60, proza recurge la un limbaj parabolic, esopic, aluziv și, în același timp, își creează un cititor special – cititorul care citește „printre rînduri". Desigur, aceste circumscrieri au gradul lor de relativitate (E. Simion precizează acest lucru în *Caiete critice, loc. cit.*). Scriitori ai acestei generații precum N. Breban, G. Bălăiță, Sorin Titel (în special, cei analizați în vol. II din *Scriitori români...)* sînt mai greu de încadrat într-o formulă anume.

(5) Nu de același succes se bucură în acești ani scriitorii „Cercului de la Tîrgoviște" (Mircea Horia Simionescu, Radu Petrescu, Costache Olăreanu, Tudor Țopa), scriitori estetizanți, care acordă o deosebită atenție jurnalului, pe care-l transformă în convenție romanescă. „Aventura scriiturii" practicată de ei va evolua spre „centru" în anii '80, cînd vor fi recuperați de postmoderniștii acestui moment. Tot ca precursori ai generației '80 pot fi considerați și Bujor Nedelcovici sau D. Țepeneag.

(6) Generația '80 (Mircea Nedelciu, Gheorghe Crăciun, Ștefan Agopian, Bedros Horasangian, Vasile Andru, Cristian Teodorescu, Gheorghe Iova, Alexandru Vlad, Gheorghe Cușnarencu, Sorin Preda, Ion Lăcustă, Nicolae Iliescu ș.a.) se circumscrie, ca și în poezie, postmodernismului. Realitatea devine text, iar textul devine realitate. Metatextualitatea, intertextualitatea, textualismul, „ingineria" sau „digitația" textuală sînt conceptele specifice acestui tip de proză.

(7) După 1989, apariția cărților – pînă atunci interzise – în care ficțiunea este tot mai mult obnubilată de document (Paul Goma, Ioan Ioanid, N. Steinhardt, D. Bacu, I. D. Sîrbu ș.a.) repune în discuție întreaga ierarhie valorică a literaturii anterioare, ca și civismul sau „subversivitatea" acesteia.

III. D r a m a t u r g i a evoluează după coordonate paralele prozei sau poeziei. Relația structurală operă – public fiind mai vie decît în cadrul celorlalte genuri, cenzura este în același timp mai strictă. Ca atare, limbajul aluziv, plasarea în actualitate a oricărui subiect teatral (mai ales după anii '60) sînt constante ale dramaturgiei postbelice.

(1) Trebuie să-i amintim și aici pe dramaturgii interbelici, care își continuă activitatea și după război: Lucian Blaga *(Anton Pann)*, Camil Petrescu *(Bălcescu, Caragiale în vremea lui)*, G. Ciprian, Al. Kiriței, Tudor Mușatescu, M. Sorbul ș.a.

Scanned with OKEN Scanner

(2) Deceniul '50 – 60. *Realismul socialist* al acestui deceniu, ca și alinierea la canoanele oficiale, impusă de putere după anii '60 (mergînd pînă la mimarea propagandistică a „liberalizării") se manifestă evident și în dramaturgie: Aurel Baranga *(Opinia publică, Recolta de aur)*, Lucia Demetrius *(Cumpăna, Vlaicu și feciorii lui)*, M. Davidoglu *(Minerii, Cetatea de foc)*, Paul Everac *(Ștafeta nevăzută, Explozie întîrziată)*, Horia Lovinescu *(Lumina de la Ulmi, Citadela sfărîmată, Surorile Boga)* etc.

(3) Anii '60, prin relativa lor liberalizare, marchează revenirea la „normalitate". Dramaturgia își diversifică modalitățile de expresie, iar spectacolul teatral tinde spre o tot mai accentuată autonomie în relație cu opera reprezentată. Aluzia își face loc nu numai în opera dramatică, dar și independent, în spectacol, devenind un canal al complicității cu publicul. Convenția scenică este regîndită, relația spectacol – spectator este modificată, spectatorul fiind adesea inserat în spectacol *(happening)*. Cîteva teme predilecte ar fi: *(a) rescrierea în ecuație modernă a miturilor,* implicînd adesecri viziunea tragică, existențialistă sau desacralizată: Marin Sorescu *(Iona, Paraclisierul, Matca)*, Horia Lovinescu *(Moartea unui artist)*, Valeriu Anania *(Mioriţa)*, I. D. Sîrbu *(Arca Bunei Speranțe)* etc.; *(b) rescrierea istoriei.* Se evoluează de la evocarea encomiastică la interpretarea textuală, de la circumscrierea strictă a subiectului istoric la meditația în marginile istoricității și la actualizarea evenimentului pus în discuție: M. Sorescu *(Răceala, A treia țeapă)*, H. Lovinescu *(Petru Rareș, Locțiitorul)*, Paul Anghel *(Săptămîna Patimilor, Viteazul)*, Paul Everac *(Solul, Constandineștii, Drumuri și răscruci)* etc.; *(c) resurecția comicului:* Theodor Mazilu *(Proști sub clar de lună, Mobilă și durere)*, Aurel Baranga *(Mielul turbat)*, Ion Băieșu, D. Solomon; *(d) meditația, în sens larg, asupra condiției umane sau asupra contemporaneității imediate:* D. R. Popescu *(Piticul în grădina de vară, Acești îngeri triști, Omul de cenușă, Rezervația de pelicani, Pasărea Shakespeare)*, M. Sorescu *(Pluta Meduzei, Există nervi, Vărul Shakespeare)*, Ion Băieșu *(În căutarea sensului pierdut)*, D. Solomon *(Noțiunea de fericire)* etc.

(4) Teatrul postmodern: Matei Vișniec *(Teatru descompus)*, Alina Mungiu *(Evangheliștii)*, Horia Gîrbea *(Mephisto)* etc. În teatru distincția dintre modernism și postmodernism este mai greu de teoretizat deoarece metatextualitatea, intertextualitatea, regîndirea convențiilor scenice sînt, așa cum am arătat, anticipate și de modernism. Dacă însă modernismul resemnifică mituri, postmodernismul resemnifică și dramaturgiile anterioare, iar procedeele enumerate mai sus sînt „acutizate", sînt duse pînă la ultimele consecințe.

Scanned with OKEN Scanner

Marin Preda: „Moromeții"

Prof. ION DUNĂ
Liceul „Mihai Viteazul", București

Marin Preda este considerat nu numai cel mai important prozator român postbelic, dar și o conștiință morală, scriitoricească dintre cele mai vii, mai îndrăznețe. Indiscutabil, a fost un reper al vieții noastre intelectuale dintr-o perioadă atît de turbure ca aceea recent încheiată. Are merite esențiale în revitalizarea prozei realiste, prin evitarea tezismului, a prezentării schematice, manicheice a lumii, inaugurează tipul de roman preocupat de problematica *obsedantului deceniu* (1950 — 1960), a nopților albe, cu interminabile și dramatice ședințe de partid, cu abuzuri și inimaginabile mutilări ale ființei umane. Sînt numeroase asemenea romane, precum *Galeria cu viță sălbatică* de Constantin Toiu, *Fețele tăcerii* de Augustin Buzura, *Vînătoarea regală* de D. R. Popescu, *Păsările* de Al. Ivasiuc etc., dar seria e deschisă de *Moromeții,* II (1967).

Cum se știe, Preda impune, după Liviu Rebreanu, o nouă imagine asupra satului românesc, consacră o atitudine umană, de acum celebră, anume moromețianismul, comportînd mai multe dimensiuni, dintre care amintim pe cele mai importante: contemplație, detașare ironică, luciditate, disimulare, inocență, plăcerea de a savura comedia lumii, rezistență morală, optimism. E de la sine înțeles că proza sa incită, interesează prin problematica actuală, dar și etern umană, prin construcție, prin personajele conturate, prin stil, de regulă, dens, adecvat situației prezentate.

Personalitatea sa scriitoricească poate fi schițată avîndu-se în vedere, numai din considerente didactice, următoarele aspecte: *clasicismul viziunii,* unul temperamental, structural, *arta narativă realistă, cultura* autorului, *contextul politic,* care impunea limitări ori dibăcii pentru a le contracara. Aceste caracteristici sînt valabile aproape pentru întreaga operă: fac excepție unele nuvele vizibil propagandistice, precum *Friguri, Ana Roșculeț, Desfășurarea,* scrise din rațiuni strategice, de supraviețuire literară. Opera lui Preda are un caracter unitar și se sprijină pe două mari teme: a satului și a autorului.

Clasicismul viziunii se regăsește în cîteva elemente, pe care acum doar le enumerăm, reținînd esențialul și exemplificînd unde este cazul.

(a) Spiritul rațional, interogativ, problematizator. M. Preda construiește o lume (a ficțiunii) pe care o domină cu puterea minții sale. Chiar dacă lumea traversează o criză puternică, individul are capacitatea de a se ridica deasupra istoriei isterizate grație voinței morale, încrederii în biruința binelui. Iar prozatorul, temperament cu vocație reflexivă, motivează orice gest uman; de regulă, în romanele lui M. Preda, prostia explică toate aberațiile: și pe cele ale societății (războaie, fascism, comunism), și pe cele ale individului: arbitrariu, capriciu, ură, agresivitate. Aberațiile provoacă drame, tragedii. Așa se explică disoluția familiei Moromete. Nu negăm că istoria favorizează neînțelegerile din familia Moromete, dar ea n-ar avea nici un efect dacă nu și-ar găsi un aliat în răutatea funciară, în obtuzitatea ori prostia celor trei băieți mai mari, Paraschiv, Nilă și Achim. Instrument al răului este și Guica, sora mai mare a lui Ilie, adevărat personaj dostoievskian, înrobită demonului, înzestrată cu o patologică curiozitate. Ea știe să țeasă intrigi, să scoată la iveală forțele iraționale. Irațională este și ura pe care

Scanned with OKEN Scanner

Catrina o nutreşte faţă de soţul ei, după ce află că Ilie Moromete făcuse acea călătorie la Bucureşti pentru a-şi convinge feciorii să se întoarcă în sat.

Şi în familia lui Tudor Bălosu tragedia are aceleaşi rădăcini, dar altfel manifestate. Tudor e cupid, înrobit averii, de aceea va refuza căsătoria fiicei sale cu un flăcău sărac, Ion Birică. Însă fiica lui Tudor, Polina, dispune de o candoare şi tenacitate surprinzătoare. Ca în tragediile antice, eroii nu renunţă la felul lor de a fi şi nenorocirea se produce. În volumul al doilea, prostia, atotstăpînitoare, ia forme diferite: ambiţie a celor imaturi (Niculae, notarul) de a schimba lumea, înlesnirile acordate de noul regim celor obscuri de a se instala prin şiretenie, cruzime şi delaţiune la conducerea satului. Satul însuşi e „o groapă fără fund din care nu mai încetau să iasă atîţia necunoscuţi". Sînt numeroase personajele care ilustrează această categorie, toate construite ironic: Bilă, reprezentantul A.R.L.U.S., moldoveanul Mantaroşie („nenorocitul ăla", aşa îl numeşte Aristide, fostul primar), lipoveanul Adam Fîntînă, Zdroncan (secretarul sfatului, unul dintre cei 13 copii ai lui Traian Pisică), Plotoagă, preşedintele consiliului popular („mai prost" decît mulţi alţii, se precizează undeva), Isosică, Vasile al Moaşei (cel care, instalat la putere, are ca primă grijă să-şi pedepsească rudele).

Cum inşii obscuri sînt promovaţi din raţiuni politice, este normal ca M. Preda să se întrebe, prin intermediul personajului său cel mai important, încotro se îndreaptă lumea, ce destin i se rezervă omului în condiţiile în care i se limitează mişcările, cînd stă la dispoziţia unui şef mărunt, chiar şi într-o banală împrejurare precum ducerea la moară a unui sac de porumb. Cu mijloace specifice romanului, M. Preda meditează la condiţia satului românesc. În primul volum descrie o comunitate asaltată, fără să ştie, de felurite ameninţări: sărăcia, războiul, proletarizarea şi, ceea ce este mai dramatic, autoînstrăinarea, depărtarea de rosturile-i de veacuri, ce va antrena dispariţia moralei ţărăneşti tradiţionale. *Moromeţii,* I se naşte din nostalgia scriitorului, conştient de valoarea satului patriarhal, din fascinaţia exercitată de un personaj — chiar tatăl autorului —, uluitor prin complexitate intelectuală şi imprevizibilitate, un personaj care renunţă cu greu la iluzia autorităţii paterne şi a armonici familiei. În *Moromeţii,* II se spulberă iluzia despre satul centrat pe valori sigure. Nu gratuitatea, seninătatea în luptă cu scurgerea insidioasă a timpului constituie obiectul acestui volum, ci formele de rezistenţă, de resemnare şi de acţiune ale satului impuse de noua realitate politică. Ravagiile pe care istoria (comunismul) le declanşează formează substanţa romanului. Iar marea inspiraţie a lui Preda constă în menţinerea lui Ilie Moromete ca personaj central, simbolic, acelaşi spirit lucid şi îndrăzneţ, care îşi preţuieşte şi îşi păstrează independenţa spirituală, în ciuda atîtor adversităţi, între care trebuie pomenite şi boala, şi bătrîneţea. Prin intermediul personajului se condamnă fără echivoc practicile, abuzurile comunismului, se confruntă cele două mentalităţi, ilustrate de bătrînul şi de tînărul Moromete.

(b) Perspectiva morală nu lipseşte, numai că ea va fi deseori camuflată. Între planul reprezentării epice şi cel al semnificaţiei (inclusiv morale) translaţia funcţionează datorită existenţei unui reper al evaluării. M. Preda adoptă morala ţărănească (adjectivul latinesc *moralis, -e* provine de la substantivul *mos, moris,* care înseamnă *obicei, mod de viaţă),* crede în viabilitatea ei, în filozofia existenţei moromeţiene. Ce nu este conform cu această filozofie se discreditează, cu mijloacele comicului, în primul volum, şi ale sarcasmului, rechizitoriului, în al doilea. Dar şi rechizitoriul va fi atenuat, trecut prin filtrul ironiei, deoarece morala ţărănească nu poate admite aberaţiile sociale decît pe termen scurt, ca provizorat surmontabil.

Scanned with OKEN Scanner

Autorul va apăra valorile umane consacrate: respectul datorat părinților, cuviința, decența, bunul-simț, demnitatea, libertatea de gîndire. Va ridiculiza impostura, nechibzuința, abaterea de la justa măsură. Lăcomia (lui Bălosu, a băieților mai mari ai lui Moromete, a lui Aristide chiar), fandoseala (Victor Bălosu susține că băutura „devine după facultăți"), habotnicia (Catrinei Moromete), educația trăsnită pe care un tată (Traian Pisică) o dă copiilor, servilismul (cazul pîndarului moșiei boierești, bătut zdravăn de Achim), grosolănia (învățătorului Toderici), agresivitatea, nejustificată rațional (a lui Țugurlan, în poiana lui Iocan) — iată cîteva aspecte incriminate de autor într-un mod indirect, voalat. De cîteva ori rigoarea moralei țărănești se manifestă evident. Cînd familia Moromete primește o scrisoare de la băieții fugiți, se admiră și o fotografie. Însă bătrînul Moromete se arată ofensat, îngrijorat de ceea ce observă: băieții, beți, țineau cu mîna după mijloc cîte o femeie. Altă dată, în primul volum, cînd Dumitru lui Nae încearcă să povestească cu haz despre scandalul provocat în familia ei de o femeie adulteră, Moromete îl întrerupe pentru că „nu-i place să audă vorbindu-se deșucheat".

(c) Ca un corolar, se impunea *creionarea unui model uman* care să întruchipeze virtuțile acestei lumi. Personaj exemplar, complex construit, simbol al detașării, patronul discuțiilor, înzestrat cu un real talent actoricesc, Ilie Moromete reprezintă cutia de rezonanță a satului, care preia și răspîndește veștile, însă luminate de puterea minții sale (prietenii din a doua perioadă, Nae Cismaru, Costache al Joachii, Matei Dimir, Giugudel îl consideră un *învățător).* Autoritatea sa constă în detașarea, izvorîtă din înțelegere, față de oameni și lucruri, detașare care nu exclude frămîntarea, dar numai în singurătate (acesta este un *topos,* o reacție comună întîlnită și la alte personaje moromețiene din romanele *Risipitorii, Intrusul, Marele singuratic, Cel mai iubit dintre pămînteni).* O formă a detașării este uimirea, care ține de capacitatea de a juca teatru, așa cum s-a observat, dar și de inteligență, de modul său de a fi. Uimirea este o modalitate de a se întreține spiritual, de a rezista adversităților de tot felul, de a reacționa *lucid și inocent.* Cînd resursele de protejare a ființei sînt anihilate de răutatea lumii, Moromete se retrage în sine, în mutenie. După dramaticul moment al pedepsirii, cu parul, a băieților *(orbi și sălbatici la minte,* cum îi numește în exasperarea sa Ilie), bătrînul parcurge o criză puternică, doar semnalată de autor. E atît de marcat de eșec, încît își impune un alt stil de viață, prezentat la începutul volumului al doilea. Însă psihologia sa nu se modifică, așa cum au afirmat unii comentatori. M. Preda nu-și putea construi superficial, inconsecvent personajul: esența unui om nu dispare în împrejurări nefaste; ea poate fi doar mascată. Și pragmatismul, alături de boală, este una dintre măștile adoptate de personaj. Pragmatismul echivalează cu o încercare de a se acomoda lumii pentru a-i surprinde un sens ce lui i-ar fi scăpat. Cînd constată că prăpastia dintre el și fii nu poate fi umplută cu banii obținuți în afaceri, redevine același ins superior, dilematic și teatral. Autorul își pune personajul să dialogheze cu fiul, ajuns activist de partid, în încercarea simbolică de a salva valorile perene ale satului. Din această înfruntare va ieși biruitor Ilie, chiar dacă, social, politic, Niculae va fi cel care învinge. Tînărul dovedește superficialitate, trufie, limitare dogmatică, dar, după moartea tatălui, îi va înțelege mesajul, împăcîndu-se în vis cu tatăl său.

Arta realistă. Interesat cu precădere de problematică, M. Preda nu ignoră însă aspectele legate de stil, de construcție. Vrea să scrie clar, simplu, *cuceritor,* conștient fiind de dificultatea acestui program estetic. Romanul are relief stilistic, reușește să surprindă verosimil, într-o orchestrație dibace, imaginea satului. Scriitorul ordonează evenimentele respectînd principiul cronologic; iar *simultaneitatea* și *contrastul* scenelor

Scanned with OKEN Scanner

reușește să contureze personaje cu individualitatea și destinul lor. Paralelismul epic va persista. În dimineața următoare, mai multe capitole descriu ieșirea din casă (sat) a unor personaje importante: Ilie (la poiana lui Iocan), Nilă (la premilitară), Birică (în cîmp, apoi în sat, pentru a se întîlni cu Polina), Tudor și Victor Bălosu (la Boțoghină, să cumpere pămînt), Achim și Niculae (în cîmp, să pască vitele, unde se bat cu paznicul. Ei sînt singurii, cum vom vedea și în volumul al II-lea, care izbutesc, sînt firi luptătoare). Scenele nu sînt arbitrar construite, ele dezvăluie caracterul personajelor. Uneori acest principiu al corespondențelor unor scene are efecte artistice tulburătoare, ce țin mai degrabă de un instinct artistic infailibil. Cînd Țugurlan este arestat, Ilie Moromete *dormea*, iar cînd Polina dă foc casei părintești, Moromete era plecat la munte să vîndă grîu pentru a-l trimite pe Niculae la școală. La fel, fuga băieților, jefuirea bunurilor din lada cu zestre a fetelor se petrec într-un moment de absență a personajului central, cînd, înfrînt, ieșise la cîmp „să se laude", să-și consume, adică, suferința. Cu alte cuvinte, numai în absența rațiunii, a moralei țărănești se pot petrece asemenea evenimente.

Ca în orice roman realist, personajele se particularizează prin gesturi, intenții, gînduri, glas (cîteva substanțiale referiri la *dialectica subtilă a glasurilor,* ce dezvăluie viața interioară a personajelor, va face Eugen Simion în *Scriitori români de azi,* I, 1978), limbaj, adeseori colorat, popular. Fără să abuzeze, autorul valorifică bogata zestre lingvistică din zona Munteniei, a Teleormanului, în mod special.

Volumul al doilea își pierde din coerență, epicul e dispersat, fragmentar, sinuos, eseistic. Impulsul fundamental al scriitorului nu îl mai reprezintă recrearea unei lumi aflate în declin, ci discutarea, comentarea noii lumi, față de care autorul se simte străin. De aceea, naratorul recurge la mijloacele expunerii și rezumării, mai puțin la epicul reprezentării. Nu timpul e principiul de organizare a romanului, ci ideea, discursul despre satul tradițional distrus.

Virtuoz al artei dialogului, ca urmaș și admirator al lui Caragiale, din opera căruia a întocmit o ediție, Marin Preda a scris o operă memorabilă, adevărată capodoperă ce va rezista timpului, și anume *Morometii,* I. Celelalte romane, inclusiv volumul al II-lea sau trilogia *Cel mai iubit dintre pămînteni* sînt opere inegal realizate, cu stridențe, cu defecte compoziționale ori stilistice. Prozatorul care a avut inspirația să creeze un personaj fascinant ca Ilie Moromete, modelat din dragoste și din geniul poporului, va trăi cît literatura acestui popor.

*

[...] adunînd fapte și întîmplări și oameni, trebuie să faci în așa fel încît ceea ce trăiește în imaginația ta ca o plăsmuire cu putere de viață intensă, să se transmită și în cuvinte. Pentru că dacă nu există transmisie, orice încercare de analiză e inutilă. Ar fi așa de parcă ai aduna materialele prefabricate pe un loc viran, unde trebuie să se facă o casă; ce rost ar avea să descrii fiecare perete în parte, să analizezi fiecare fereastră? Ceea ce se cere de la tine e să ridici clădirea.

(Din *Convorbiri cu Marin Preda*)

Scanned with OKEN Scanner

Nichita Stănescu. Universul poetic. „Leoaică tînără, iubirea". „În dulcele stil clasic".

Prof. LUMINIȚA COCOȘ
Liceul „D. I. Meșotă", Brașov

Universul poetic. În lumea contemporană, Nichita Stănescu a reprezentat un fenomen poetic deosebit de complex, receptat pe niveluri diferite, de ansamblul cititorilor de poezie (mai ales adolescenți) sau de critica literară, care a subliniat de la început valoarea remarcabilă a liricii lui, dar care atrage acum atenția asupra unei anumite „supralicitări" căreia i-a căzut pradă poetul în timpul vieții și care tinde să transforme demersul critic într-o „mitologizare". De aceea ni se pare util să privim poezia lui Nichita Stănescu din unghiul de vedere al înnoirilor aduse limbajului poetic. Reprezentant al generației anilor '60, „discursul" său poetic este esențialmente diferit de cel al altor poeți din aceeași generație. Acest lucru se datorează și momentului în care își face el „intrarea în scenă" — un moment de regăsire a specificului artei, al poeziei în special, după seceta culturală a anilor '50. Poezia lui reprezintă o sinteză superioară a limbajului liric interbelic. Poetul nu alege poziția de frondă avangardistă (întîlnită în poemele lui Geo Dumitrescu, de exemplu), ci continuă într-un fel limbajul poeților interbelici; imagini și motive, atitudini lirice și viziuni ni-i vor reaminti pe Lucian Blaga, dar și pe T. Arghezi sau (poate mai ales!) pe Ion Barbu. Cu Nichita Stănescu trecem de la imaginea ermetică a „jocului secund" la cuvîntul ca lacrimă esențializată a ființei.

Sensibilitatea omului modern își găsește expresia cea mai adecvată în limbajul *gîndit* pentru a se adecva la real. E suficient să ne amintim de *Ars poetica* (din volumul *Dreptul la timp*): *„Îmi învățam cuvintele să iubească, / le arătam inima / și nu mă lăsam pînă cînd silabele lor / nu începeau să bată. [...] Pînă la urmă, cuvintele / au trebuit să semene cu mine / și cu lumea"*. Este desigur aici clar exprimată și una dintre suferințele fundamentale ale poetului modern, și anume lipsa de motivație a semnului lingvistic, deci, într-un sens literal, inadecvarea la real. Cuvîntul nu face altceva decît să-l înstrăineze pe om de realitate și de el însuși, și atunci exclamația paradoxală: *„O, voi, cuvintelor, minunatelor, blestematelor"* exprimă foarte bine atitudinea poetului. Neputînd să găsească motivație în semnele arbitrare ale unei limbi naturale, poetul reface drumul gîndirii umane (care a creat limbajul), dar în sens invers, adică acordă realitatea la cuvinte, reinventează lumea pornind de la cuvînt (ca și Demiurgul), dar nu mai îndrăznește să afirme blasfemiator, arghezian: *„Port în mine semnul ca o chezășie / Că am leacul mare-al morții tuturor"*. „Prospețimea" perspectivei sale se datorează inversării „traiectoriei": nu de la real către poet, cum ne-a obișnuit poezia de pînă acum, ci de la poet către real. De aceea apare imaginea „podului" — rolul poetului este acela de a lăsa lumea să traverseze prin el însuși pentru a ajunge la sine: *„Apoi / m-am luat pe mine însumi, / m-am sprijinit de cele două maluri / ale fluviului, / ca să le arăt un pod / [...] / lăsînd cuvintele să circule peste mine, / [...] / numai ca să le învăț cum se transportă lumea, / de la ea însăși, / la ea însăși"*.

Dar poetul este pus în fața unei suferințe și mai atroce și de nerezolvat, convertită însă în „stare" lirică: esența obiectului artistic, a poemului, este una nemișcătoare, pe cînd lumea, realitatea, este în permanentă mișcare; această stare de „divorț" între cuvînt și ceea ce este el pus să „figureze" se traduce prin propensiunea către elegiac, mod dominant în volumul

Scanned with OKEN Scanner

care l-a şi consacrat: *11 elegii*. Inima este aici mai mare decît trupul, conţinutul mai mare decît forma, încît: *„Totul e simplu, atît de simplu, încît / devine de neînţeles. // Totul e atît de aproape, atît de aproape, încît / se trage-napoia ochilor / şi nu se mai vede"*. Iată rolul poetului: acela de a surprinde chiar imaginea dinapoia ochilor.

O adevărată fascinaţie îi este provocată poetului de întîlnirea cu Poezia — o stare autonomă a lumii, un dat intrinsec al realităţii care i se oferă poetului pentru a o exprima, pentru a-i surprinde multiplele chipuri.

Senzaţiile, mai mult decît cuvintele, sînt chemate să particularizeze acest univers original, de aceea, ca motive recurente apar ochiul, urechea, mai des timpanul, vibraţia ca stare armonică. Astfel, poezia este şi o muzică, dar nu a cuvintelor (cum am întîlnit la Paul Valéry), ci a lumii, de aceea se vor naşte „necuvintele" — imagini a căror putere evocatoare aduce lumea în faţa ochilor noştri de locuitori alienaţi ai acestui secol prea grăbit: *„O, muzică, tu vibraţie / cea mai rară / pentru că niciodată nu vom sări deasupra urechii noastre / [...] / O, voi cuvintelor, cuvintelor / pe care le desfăşor mereu / în urmă, ca o locomotivă / sufletul ei negru... / Orice com poate să vă străpungă / cuvintelor, cuvintelor / şi orice d o r i n ţ ă de com / cuvintelor, n e c u v i n t e l o r"* (s.n.). Termenul este explicat chiar de poet în textul teoretic *Fiziologia poeziei sau despre durere: „Ca vehicul poetic însă cuvîntul scris tinde să-şi piardă proprietăţile sintactice, integrîndu-se unei morfologii pure, în care o propoziţie, sau chiar o frază întreagă are valoarea funcţională a unui singur fonem. Astfel, în structura unei poezii, grupurile de cuvinte transportă un ce aparte, un supra-cuvînt, sau mai bine zis un necuvînt. Ca ipoteză de lucru vom folosi termenul de necuvînt, necuvinte, pentru a indica elementele primordiale ale poeziei aşa cum se nasc ele, nenoţionale şi ambigue"*.

Dihotomia dintre trăire şi consemnarea ei prin artă (poezie sau imagine) este chiar tema volumului de versuri *Noduri şi semne,* căci este vorba despre „nodul" trăirii şi despre „semnul" consemnat în text, aşa cum înţelegem din *Nod 5: „El era un singur ochi peste tot, / o singură gură de jur împrejur, / un singur piept peste tot, / o singură frunte de jur împrejur"*. Aparent textele enumeră un şir de paradoxuri, a căror menire este aceea de a se constitui în *instrumente de cunoaştere,* căci N. Stănescu impune această viziune „anapoda", nu din sfera vană de originalitate, ci din încercarea de a oferi omului un mod de asimilare a realului, un mod de reintegrare firească într-un real din care l-au zvîrlit afară multele abstracţiuni ale acestui secol. De aceea s-ar putea concluziona că N. Stănescu continuă demersul cunoaşterii promovat de Blaga (care nu „distruge corola de minuni a lumii"), trecînd de la starea de contemplare plină de lirism, în primele două volume de versuri, la asumarea, aproape entuziastă uneori, a condiţiei tragice a fiinţării în lume. Poetul şi-a îndeplinit deci misiunea: ne-a adus lumea mai aproape de suflet şi ne-a reînvăţat alfabetul cunoaşterii.

Leoaică tînără, iubirea. Opera poetică a lui Nichita Stănescu reprezintă o sinteză a limbajului poetic românesc, un moment de prospeţime a simţirii, dar şi ridicarea în aerul pur al cugetării. De multe ori cînd s-a vorbit despre poezia sa a fost utilizat termenul de „filozofie lirică", fără însă a se observa că însăşi folosirea poetică a limbajului (diferită în mod esenţial de cea comună) este o formă de filozofare. Ideea se găseşte încă în *Poetica* lui Aristotel, în care ni se spune că: „stilul şi sentimentele elegante sînt cele care ne aduc rapid o cunoaştere nouă". Prin transferul de sens operat de metaforă în ordinea deja constituită a lumii, poetul vede originea comună a lucrurilor, chiar dacă ele par atît de îndepărtate prin logica firescului. Tot Aristotel ne spune că „a metaforiza bine

Scanned with OKEN Scanner

înseamnă a vedea bine asemănările". Dar N. Stănescu nu se oprește la a vedea asemănări, el re-creează lumea dintr-o perspectivă absolut individuală. De aceea, poezia lui este nu numai o cale activă de cunoaștere, dar prin ea se oferă omului un loc privilegiat în lume, el are din nou voie să creadă în mituri, le poate reinventa pentru a găsi un loc central pentru sine și pentru produsul gîndirii și al sensibilității sale: poezia. El are puterea de a reinventa limbajul și, o dată cu el, realitatea, asigurîndu-și o poziție centrală în această lume în care trăirile au intensități nemaipomenite, mișcînd și lumea în ritmul propriei inimi. Limbajul este creația lumii pentru om ca ființă spirituală, capabilă să gîndească, așa cum explică Hegel. Senzația ca atare nu poate fi gîndită, neavînd universalitate, dar poetul încearcă să aducă senzația la nivelul imaginii pentru a putea fi reprezentată în conștiință. Acest lucru îl realizează cu precădere în primele volume de versuri: *Sensul iubirii* și *O viziune a sentimentelor*. Privite în contextul epocii, cele două volume (apărute în 1960 și 1964) înseamnă o reîntoarcere la lirism și la „uneltele" poetului, după exilul „realismului socialist"; de aceea, poezia lui N. Stănescu a fost receptată ca o întoarcere la starea de normalitate, o redefinire a ființei umane ca ființă sensibilă și, în același timp, ca ființă creatoare.

Înainte de a putea crea, înainte de a construi lumea, poetul se întîlnește cu iubirea — eveniment unic, dobîndind valori cosmogonice în *Leoaică tînără, iubirea*. Echivalența pe care o întîlnim în titlu *leoaică — iubire* are capacitatea de a evoca o serie de sensuri latente ale sentimentului fără îndoială cel mai poetic: frumusețea, ferocitatea implicită, neputința „prăzii" de a se sustrage vînătorii, chiar o anume fascinație, o stare hipnotică a prăzii. Poetul alege asemenea simboluri tocmai pentru a transpune trăirea în imagine unică, memorabilă, căci el surprinde chiar momentul îndrăgostirii propriu-zise, dar într-un mod complet antiromantic, sub forma unei impresii culese din universul cinegetic. Remarcabilă este tocmai această obiectivare a sentimentului care, asemenea stării de poezie, are o existență autonomă, este exterioară și deci independentă de voința eului. Mai mult decît atît, trăsătura de voință aparține chiar sentimentului obiectivat, care *„pîndise-n încordare / mai demult"*. Trecutul inocenței și prezentul „revelației" intră aici în coliziune. Violența „revelației" este sugerată cu ajutorul imaginii colților albi și a sugestiei rănirii. De asemenea, repetarea obsesivă a substantivului „față" nu face decît să intensifice imaginea acestei violențe coliziuni. Precizarea temporală „azi" ne plasează în prezentul revelației.

A doua unitate strofică are un evident caracter cosmogonic — crearea lumii încă o dată și de la început, sub influența dinamizatoare a iubirii. Impresionează aici ideea de mișcare concentrică: *„se făcu un cerc, de-a-dura, / cînd mai larg, cînd mai aproape..."*. Acest univers în expansiune, supus forțelor de neînfrînt ale iubirii, este traversat de simțurile omenești, aparent autonome — privirea și auzul. Ființa poetului devine astfel un univers în care terminațiile sensibile duc lumea *„de la ea însăși la ea însăși"*, cum spune (el însuși) într-o *Artă poetică*. Entuziasta „sete de patimi, de doruri" a lui Blaga este proprie și lui Nichita Stănescu, a cărui poezie de tinerețe este tocmai o amplă metaforă a iubirii, apte să construiască lumea încă o dată, de la început. Dar în acest amplu proces de reînnoire este integrat și poetul, cu „trecătorul său trup". Schimbarea de „geografie" trupească este creionată în ultima unitate strofică. Reliefurile ființei sînt aici „sprînceana", „tîmpla", „bărbia", dar, încercînd să le recunoască, *„mîna nu le mai știe"*. Lumea cea nouă, în care stăpînește, asemenea unei regine atotputernice, iubirea, este „un deșert în strălucire", primind cu suavă sensibilitate („alene") „mișcările viclene" ale acestui sentiment obiectivat. De la precizia temporală din prima strofă: *azi*, se trece la „dulcea" indeterminare a acestei noi lumi (în care timpul poate fi cu superbie abolit): *„încă-o vreme, / și-încă-o vreme..."*.

Scanned with OKEN Scanner

În dulcele stil clasic. Există și în poezia lui Nichita Stănescu etape de creație, momente de reconsiderare a „uneltelor" poeticești. Un asemenea moment e marcat de volumul *În dulcele stil clasic* (1970).

Mai mult decît oricare alt poet din perioada postbelică, N. Stănescu își asumă într-un mod manifest experiența înaintașilor (vezi *Cartea de recitire).* Avangardismul interbelic ne-a învățat experiența „rupturii", a înaintării prin negație. N. Stănescu ne învață lecția acumulării creatoare. El, ca și C. Noica în plan filozofic, sînt constructori în interiorul limbajului, așa cum însuși afirmă în *Testament* (în același volum): *„Mă cîrpesc cu vorbe, cu substantive, / îmi cos rana cu un verb, / Nobile paleative / de serv. [...] Căci trebuie să dăm și mărturie, / altfel nimica n-ar mai fi, / în dulce scriere tîrzie / ținînd alături morți și vii".* „Stilul clasic" este deci o revenire la tiparele cunoscute, dar ea se face cu o duioșie ironică. Repetarea „dulcelui" ne trimite cu gîndul la Eminescu; fără a fi doar pastișă și revenire, este privirea melancolică a poetului modern, pus în fața unei lumi schimbate, pe care trebuie să și-o asume în poezia sa.

Una dintre temele majore ale creației lui N. Stănescu este chiar definirea actului poetic. Această temă se regăsește și în poezia care dă titlul volumului discutat. Simbolul principal în acest text este desigur „pasul tău de domnișoară". Termenul ales — *domnișoara* — pare coborît din poezia grațios-romanțioasă a secolului trecut, cu parfumul unei estetizante vechimi. Echivalența *domnișoară — poezie* poate trimite cu gîndul la „muza" din epoci clasice. Remarcăm tonalitatea aparent înduioșat-ironică din prima strofă. Există două regnuri distincte „evocate" aici: regnul mineral — „bolovanul" — și cel vegetal — atît de caracteristica „frunză verde". Interesant ar fi de observat că nu este menționată *chiar* poezia, ci doar *urma* ei fulgurantă peste lucruri, „pasul". Deși prin ambivalența *poezie erotică — artă poetică* amintește într-un fel de argheziana *Morgenstimmung,* tonalitatea este schimbată în sensul unei aparente detașări. Momentul propriu-zis al creației este notat în strofa a doua, prin eufonica imagine „înserare-n seară". „Găsirea tonului" se produce însă în versul al 7-lea, aducînd imaginea metaforică „pasăre amară". Pe nesimțite, deci, datorită unei gradări subtile, se ajunge la grava meditație pe tema creației — moment de grație, dar dureros de trecător: *„O secundă, o secundă / eu l-am fost zărit în undă".* O anume senzație de durere este intrinsecă textului, dar exprimată cu aceeași grație, „roșcata fundă" nefiind altceva decît o trimitere metaforică la ideea de rană, deci de suferință; cel care vede urma trecerii poeziei, ca și cel ce a văzut-o pe „frumoasa fără corp" nu are decît de suferit, chiar dacă muritorii îl invidiază. De aceea, invocația din strofa a patra deplînge ineficiența simțurilor omenești „blestemate" să nu poată reține superba și fulguranta urmă a artei, căci timpanul este doar *„semizeu"*, neputînd deci participa în totalitate la misterul trecerii prin lume al poeziei.

Se naște desigur întrebarea de ce aici organul percepției poetice este timpanul și nu multinvocatul „ochi" (făcîndu-ne să ne amintim de simbolista exclamație: *„Muzica înainte de toate!").* Ultima strofă nu face decît să confirme diferența dintre percepția comună a realului și cea poetică, diferența dintre starea poetului: *„Stau întins și lung și zic"*, și starea realului, deodată redus ca dimensiuni („soarele pitic"), în absența „stării de grație". Concluzia este anunțată succint: *„Pasul trece, eu rămîn"*, stabilind opoziția între evanescența urmei și tristețea poetului. Poeții moderni mută accentul în favoarea autonomiei stării de poezie, care este exterioară și independentă de voința omului, acesta rămînînd doar simplu instrument ce vibrează la atingerea binecuvîntată, chiar dacă dureroasă, a poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

Marin Sorescu: „Iona"

Prof. ENACHE MÂNDRESCU
Liceul „Al. I. Cuza", Focșani

Apreciat ca un mare poet liric, Marin Sorescu s-a impus și ca unul dintre marii dramaturgi ai veacului nostru. Tragedia în patru tablouri *Iona,* alături de *Paracliserul* și *Matca,* face parte din trilogia *Setea muntelui de sare.* Această „trilogie a nedumeririlor", cum o numește însuși autorul, a izvorît din lupta omului pentru cunoaștere și autocunoaștere, din setea sa de absolut, din căutarea nepotolită a unei ieșiri din absurdul vieții zilnice, care capătă expresia unui labirint pustiu și dezolant. Cele trei poeme dramatice aparțin teatrului metaforic, prin inserția unor simboluri, a absurdului, a paradoxului, a parabolei tragice, toate reunite într-o atmosferă infuzată de mister existențial. Într-un spiritual și substanțial eseu, *Extemporal despre mine,* Marin Sorescu își avertiza publicul că „citite fără dialog", piesele ce alcătuiesc trilogia sa pot deveni „o carte de filozofie", străbătută de o mare doză de neliniște, de întrebări puse și nerezolvate.

Iona este un amplu poem de neliniște metafizică, un discurs disimulativ, derutant, prin care un singur personaj își strigă, sub forma monologului, tragismul unei individualități însingurate. Această parabolă dramatică își are punctul de plecare în povestea aventuroasă a profetului Iona, care a petrecut trei zile și trei nopți în corpul unei balene. Folosind prototipul biblic, autorul însuși își explică discret și cu umor filiația: *„Am auzit o poveste cu unul înghițit de un chit, fără a ști exact dacă acela a mai ieșit zdravăn la lumină".*

Personaj solitar, pescarul Iona visează de o viață să prindă peștele cel mare. Ghinionist la pescuitul în mare, el își aruncă undița în acvariul adus în fiecare dimineață de acasă, pentru a suplini astfel nesansa. Similitudinea între destinul său de pescar ghinionist și cel al peștilor îl conduce la reflecția: *„Apa asta e plină de nade, tot felul de nade frumos colorate. Noi, peștii, înotăm printre ele atît de repede, încît părem gălăgioși. Visul nostru de aur e să înghițim una, bineînțeles pe cea mai mare. Ne punem în gînd o fericire, o speranță, în sfîrșit ceva frumos, dar peste cîteva clipe observăm mirați că ni s-a terminat apa".*

Confesîndu-se: *„Trebuie să trăiesc și eu",* Iona e înghițit de o balenă uriașă, trezindu-se în „mizeria acvatică" a unui pîntece uriaș, un adevărat labirint în care se avîntă pentru a ieși sau pentru a ajunge undeva. Pătrunderea în alt spațiu va resuscita nu numai ghinionul, ci și exemplul eroului biblic, înghițit de un monstru marin și ieșit victorios, după ce a spintecat pîntecele acestuia. Iona își aseamănă claustrarea cu moartea, dar speră că ieșirea lui va echivala cu o nouă „naștere". Își biruie frica prin logos: pe de o parte, persiflează situația tragicomică pe care o traversează, iar, pe de altă parte, poetizează starea nefastă, într-un limbaj de snoavă, de farsă, de teatru de revistă. El se amuză, face haz de necaz, vorbește cu dublul său fictiv, ca și cum ar „trăncăni" cu un sătean. Vorbăria este un scut de apărare în fața tragicului: *„Fac ce vreau... Vorbesc. Să vedem dacă pot să tac. Să-mi țin gura. Nu mi-e frică...".* Despre chitul care l-a înghițit vorbește ca despre un pește oarecare, ba chiar ca despre un semen, despre un „dumnealui" de altă lege. „Individul" Iona, cum i se spune, ușor peiorativ, se dedublează continuu, se întreabă. El adună lumea prin cuvînt, dar, cînd se concentrează spre sine, cînd încearcă să-și descopere în el însuși trecutul, se izbește de „o ceață", afirmînd: *„Nu-mi aduc aminte nici o limbă-n vînt".* Universul se încheagă din dialogul cu sine sau cu altul, Iona comportîndu-se ca și cînd în scenă ar fi două personaje.

Scanned with OKEN Scanner

Pescarul strigă: „Io-naț", accentuînd cuprinderea în nume a eului, în vechea lui ipostază voievodală de stăpîn al lumii *(Io...)*. Numele său ajunge să însemne, prin simpla diviziune prilejuită de chemare, afirmarea de sine ca domn al regatului său — al *„mării exterioare, dar, deopotrivă, și lăuntrice"*.

Labirintul pe care îl are de străbătut îl orientează pe Iona spre un mare început, în care timpul, locul, ca și ființa lui, se împart și se strîng, se pliază laolaltă. Primele cuvinte rostite de pescar, după intrarea în burta balenei, exprimă percepția unei alte dimensiuni temporale: *„Mi se pare mie sau e tîrziu?"*. Detențiunea forțată îi dă senzația unui timp determinat de două forțe: cea opresivă a memoriei născute în timpul trăit afară și forța de eliberare de sub presiunea memoriei, care acționează conform sensului de înaintare. Posibilitatea de a continua drumul spre lumină se va ivi prin găsirea cuțitului cu care va spinteca peretele mormîntului viu în care este îngropat. Eșecul repetat al încercării de a ieși din captivitate, prin spintecarea balenelor, înghițite una de alta, reprezintă doar o tentativă de a depăși conștiința nefericirii, a stării traumatizate, a dezordinii, a ruperii de om.

Într-un ultim efort de evadare din „întunecime", Iona apare în spărtura ultimului pește spintecat de el. Ieșind din ultima balenă, pe țărm, privește în zare, ca într-o oglindă. Speră chiar că a ajuns afară, caută cu privirea marea, dar vede că totul e pustiu în jur. Într-un tîrziu se dumirește că orizontul e doar *„o burtă de pește, un șir nesfîrșit de burți"*. În această situație, se hotărăște să pornească în direcția opusă, spintecîndu-și burta cu cuțitul. Iona moare rostind cuvinte pline de speranță *(„răzbatem noi cumva")*, iar moartea sa nu înseamnă sfîrșitul aventurii, ci corectarea traiectoriei demersului cunoașterii, o deviere spre interior a acesteia. Căutînd ieșirea prin cosmos și nereușind, el o va discerne în cosmosul propriei ființe. *„Totul e invers!"*. Sinuciderea nu este un act de exasperare, ci o altă etapă, superioară, în ordinea cunoașterii. Ea echivalează cu șansa eliberării totale, cu accesul la un mod calitativ nou de existență, prin *„repetarea gestației și a nașterii"*, după cum scria Mircea Eliade.

Pescarul care trece succesiv dintr-un pește mai mic într-un pește mai mare, sfîrșind prin a se sinucide, pentru a-și continua periplul său filozofic dincolo sau dinainte de viață, parcurge o aventură a cunoașterii, aceea a unui nou Faust al cărui pact cu diavolul presupune transcenderea propriei materialități. Iona, personaj-simbol, e vocea umanității, pendulînd între moarte și înviere; metaforic vorbind, *„Toți ne naștem morți. Toți venim pe lume și străbatem timpul ce ne e dat, în interiorul unui chit, al unei închisori, căci trupul e închisoarea spiritului"*. Acest personaj tragic se revoltă superior împotriva granițelor ontologice, găsind ieșirea dintr-o lume „cu ușile blocate", în revoltă. Prin excelență desacralizat, el va respinge limitaritatea, pentru a se refugia în libertatea totală de acțiune în acțiune. Sinuciderea din finalul poemului dramatic e un act de posibilă evadare din carceră, o modalitate de rupere a limitelor. Fapta sa poate semnifica interiorizarea, căutarea adevărului numai în suflet. Văzînd că tot dărîmînd „ziduri" nu răzbește la lumină total, Iona reia aventura „invers", adică își ucide eul material, spre a și-l elibera pe cel divin — sufletul.

În structura piesei, drumul personajului este construit simetric. Primul și ultimul tablou îl înfățișează în afara labirintului, iar al doilea și al treilea îl arată în interiorul balenei, în alt spațiu, dar și în alt timp. Pentru a descrie această traiectorie dramatică, Marin Sorescu uzează de toate subtilitățile limbajului. *Ironia, umorul negru, absurdul, paradoxul, parabola, simbolul* alternează cu *meditațiile despre viață, moarte, oameni, lucruri*.

Iona este o operă cu adevărat antologică, atît prin formula artistică originală, cît și prin problematica existențială a omului aflat în căutarea libertății, arzînd de dorul absolutului.

Scanned with OKEN Scanner

Programa examenului de bacalaureat pentru disciplina limba și literatura română, apărută în suplimentul „Bacalaureat 1995", editat de revista „Tribuna învățământului"

1. Originea și dezvoltarea limbii române

2. Literatura populară – parte integrantă a literaturii naționale. Creații epice: balada *Miorița;* basmul *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*

3. Marii cronicari ai secolului al XVII-lea și de la începutul secolului al XVIII-lea (Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce)

4. Dimitrie Cantemir, personalitate multilaterală a culturii și a literaturii române

5. Școala Ardeleană – expresie a iluminismului românesc

6. Rolul *Daciei literare* în orientarea culturii și a literaturii române

7. Costache Negruzzi: *Alexandru Lăpușneanul* (comentariu literar)

8. Vasile Alecsandri: *Pastelurl* (prezentare generală)

9. Nicolae Filimon: *Ciocoii vechi și noi* (comentariu literar)

10. Bogdan Petriceicu Hasdeu, personalitate a culturii și a literaturii române

11. Titu Maiorescu, îndrumător al culturii și al literaturii române

12. Mihai Eminescu. Viața și activitatea literară. Opera poetică. *Sara pe deal, Dorință, Revedere, Luceafărul, Floare albastră, Scrisoarea I, Scrisoarea III, Glossă* (comentarii literare). Proza filozofică și fantastică. *Sărmanul Dionis* (prezentare generală). Romantismul creației. Național și universal în opera lui Mihai Eminescu

13. Ion Creangă, *Amintiri din copilărie; Povestea lui Harap-Alb* (comentarii literare)

14. Ion Luca Caragiale, *O scrisoare pierdută; În vreme de război* (comentarii literare)

15. Ioan Slavici, *Moara cu noroc* (comentariu literar)

16. Alexandru Macedonski, *Noaptea de decembrie* (comentariu literar)

17. Barbu Ștefănescu-Delavrancea, *Apus de soare* (prezentare generală)

18. George Coșbuc. Universul poetic. *Nunta Zamfirei* (comentariu literar)

19. Octavian Goga. Universul poetic. *Rugăciune; Oltul* (comentarii literare)

20. George Bacovia. Universul poetic. *Plumb; Lacustră* (comentarii literare)

21. Mihail Sadoveanu. Opera literară. *Baltagul* (comentariu literar). Romanul istoric: *Frații Jderi; Zodia Cancerului* (prezentare generală) – la alegere

22. Tudor Arghezi. Universul poetic. *Testament* (comentariu literar); *Psalmi* (prezentare generală).

23. Liviu Rebreanu, creator al romanului românesc modern. *Ion* (comentariu literar); *Pădurea spânzuraților* (prezentare generală)

24. Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* (comentariu literar)

25. Lucian Blaga. Universul poetic. *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii; Paradis în destrămare* (comentarii literare). Drama *Meșterul Manole* (comentariu literar)

26. Ion Barbu, *Riga Crypto și lapona Enigel* (comentariu literar)

27. Hortensia Papadat-Bengescu, *Concert din muzică de Bach* (prezentare generală)

28. George Călinescu, *Enigma Otiliei* (comentariu literar)

29. Mircea Eliade – personalitate complexă a culturii române. *Maitreyi* (prezentare generală). *La țigănci* (comentariu literar)

30. Vasile Voiculescu. Universul operei. *În Grădina Ghetsemani. Sonetul CLXXXIII* (comentarii literare). *Lostrița* (comentariu literar)

31. Istorici, critici, esteticieni, teoreticieni ai literaturii. E. Lovinescu: *Creația obiectivă. L. Rebreanu: „Ion".* G. Călinescu, *M. Sadoveanu;* Tudor Vianu, *Dubla intenție a limbajului și problema stilului* (comentarii de text)

32. Literatura română după al doilea război mondial. Poezia, proza, dramaturgia – evoluție; reprezentanți

33. Marin Preda: *Moromeții* (comentariu literar)

34. Nichita Stănescu. Universul poetic. *Leoaică tânără, iubirea. În dulcele stil clasic* (comentarii literare)

35. Marin Sorescu, *Iona* (comentariu literar)

Scanned with OKEN Scanner

Limba și literatura română
Tabel cronologic — sec. I — XIX

Sec. I—VI: Dacia devine provincie romană (106) administrată de Roma imperială. În amintirea cuceririi se înalță Columna lui Traian, simbol al etnogenezei poporului român. *„Pe coloana de marmură palidă din forul biruitorului lui Decebal, cea de pe urmă icoană a marilor lupte arată plecarea în exil a nelmpăcaților daci iubitori de libertate"* (V. Pârvan, *Parentalia*). Armata și administrația sînt retrase din Dacia Felix (271); imensa majoritate a daco-romanilor rămîn să se ocupe cu agricultura și păstoritul. Continuitatea este dovedită de descoperiri arheologice. Spre sfîrșitul sec. VI, înainte de contactul mai activ cu slavii, se încheie, în linii generale, procesul formării limbii române în spațiul carpato-dunăreano-pontic.

Sec. VII—XV: Influențele ulterioare (slavona devenită limbă oficială în biserică și în cancelariile domnești, maghiara, turca, greaca, rusa etc.) nu modifică structura gramaticală latină și fondul principal de cuvinte latin. Limba română, dovedind „o mare putere de rezistență la influențe" (Sextil Pușcariu), reprezintă ramura extremă a latinității orientale (Eugen Coseriu), așa cum spaniola și portugheza o ilustrează pe cea occidentală. Indiferent dacă românii sînt numiți de străini *valahi* sau își zic *munteni, moldoveni* (inclusiv cei dintre Carpați și Nistru), *transilvăneni* (ardeleni), *olteni, bănățeni, crișeni, maramureșeni, bucovineni* sau *basarabeni*, ei vorbesc *limba română*, au aceeași credință creștină (ortodoxă sau greco-catolică), aceleași obiceiuri și tradiții moștenite din strămoși, așa cum se reflectă în folclor. Cele *patru dialecte* (*dacoromân*, în nordul Dunării — devenit limbă literară —, *aromân, istroromân* și *meglenoromân*, vorbite în sud) nu pot fi confundate cu *graiurile*, denumite după regiunile istorice. În anul căderii Constantinopolului sub turci (1453), umanistul italian Flavio Biondo afirmă că limba română este romanică și că românii sînt conștienți de originea lor latină. Și alți umaniști europeni scriu despre continuitatea elementului romanic, oferind astfel cronicarilor informații utile. Spre sfîrșitul sec. XV se fac primele traduceri de cărți religioase în limba română (texte maramureșene). Practica scrisului în limba română nu este exclusă în relațiile neoficiale (scrisori), dar nu există documente.

Sec. XVI: Primul document descoperit, scris în limba română, *Scrisoarea lui Neacșu din Cîmpulung către Hanăș Begner, judele Brașovului*, datează din 1521; tipăriturile diaconului Coresi, care, folosind și unele texte maramureșene, așază la baza limbii literare române graiurile vorbite în părțile Tîrgoviștei și ale Brașovului, circulația cărților laice în traduceri manuscrise (*Alexandria, Esopia* ș.a.), scrisorile particulare din arhivele Bistriței fac dovada faptului că limba română se afla într-o etapă de renaștere, marcată de trecerea de la aspectul vorbit la cel scris. Conștiința unității limbii române este afirmată de Nicolaus Olahus în lucrarea *Hungaria*, scrisă la Bruxelles (1536 — 1537) în limba latină: *„Moldovenii au aceeași limbă, obiceiuri și religie ca și muntenii"*. În Transilvania conviețuiesc, după Olahus, „patru națiuni" (și nu trei recunoscute de stăpînire prin pactul *Unio trium nationum*): *„Monede romane se găsesc multe și în acest loc și ele constituie un nelndoielnic semn al vechimii și stăpînirii romane prin părțile acestea"*.

Sec. XVII — XVIII: Mihai Viteazul reunește, în 1601, pentru scurtă vreme, într-un singur stat, Țara Românească, Transilvania și Moldova. Ideea originii nobile a românilor (*„de la Rîm ne tragem"*), a continuității și unității pe ambele versante ale Carpaților este promovată fie în prefețele cărților religioase în limba română, fie în anale, letopisețe și istorii. Astfel, mitropolitul Varlaam al Moldovei tipărește la Iași în 1643 *Carte românească de învățătură*, adresîndu-se *Către toată semenția românească*, Simion Ștefan în *Precuvîntare* la *Noul Testament de la Bălgrad* (Alba-Iulia, 1648) insistă asupra necesității folosirii cuvintelor înțelese de toți românii, traducătorii primei versiuni integrale a *Bibliei* (București, 1688) înconjurînd eforturile înaintașilor. Ideea originii comune a românilor, a continuității și unității este argumentată de umaniști europeni, de toți cronicarii moldoveni și munteni, de Dimitrie Cantemir și de reprezentanții Școlii Ardelene, care scriu și publică lucrări de istorie și filologie, manuale pentru școlile Blajului și Brașovului. Organizatori și conducători ai școlilor din Blaj, înființate în 1754, ei propun înlocuirea alfabetului chirilic cu cel latin.

Sec. XIX: În 1812 partea Moldovei dintre Prut și Nistru intră în componența Imperiului țarist, deși Dimitrie Cantemir încheiase în 1711 tratatul de alianță cu Petru cel Mare, care recunoscuse drept hotar Nistrul. În 1775, Imperiul austriac răpise Bucovina. După pacea de la Adrianopol (1829) dintre turci și ruși, relațiile economice, sociale, culturale și politice dintre Țara Românească, Moldova și Transilvania, dintre acestea și țările civilizate ale Occidentului se intensifică. În locul școlilor grecești, iau ființă la Iași și București școli în limba română, în care predau și profesori pregătiți la Blaj și Brașov; în 1829 apar ziare cu titluri semnificative: *Curierul românesc* la București, redactat de Ion Heliade-Rădulescu, *Albina românească* la Iași (Gh. Asachi) și în 1838 *Gazeta de Transilvania* (Gh. Barițiu), cu suplimente literare.

Școlile, societățile literare și culturale, teatrul în limba română, traducerile din literatura universală, în special franceză și italiană, contribuie la reromanizarea limbii literare române.

Scanned with OKEN Scanner

18 lei

1840: La Iași apare revista *Dacia literară* sub redacția lui Mihail Kogălniceanu, autorul *Introducție iei* devenite program cultural și literar al generației scriitorilor de la 1848. Colaboratori: V. Alecsandri, C. Negruzzi, Gr. Alexandrescu, Al. Donici ș.a. Scopul revistei: *„românii să aibă o limbă și o literatură comună pentru toți".*

1848: În Țara Românească, Transilvania și Moldova au loc revoluții democratice, conduse de scriitori (I. H. Rădulescu, N. Bălcescu, V. Alecsandri, M. Kogălniceanu, Gh. Barițiu și Andrei Mureșanu).

1850: În ziarul *Bucovina* din Cernăuți, V. Alecsandri publică baladele *Toma Alimoș, Mioara (Miorița)* ș.a.: *„românii vor rămîne și vor dovedi că sînt români prin limba lor, prin tradițiile, prin obiceiurile lor, prin chipul lor, prin cîntecele lor și chiar prin jocurile lor".*

1852: La Iași apare vol. *Balade (Cîntice bătrînești), adunate și îndreptate de V. Alecsandri,* prima culegere de poezii populare, tradusă și în limbi de circulație europeană.

1859: Se înfăptuiește unirea Țării Românești cu Moldova, prin dubla alegere a domnitorului Al. I. Cuza, care, împreună cu M. Kogălniceanu, realizează o serie de reforme ce pun bazele statului modern român.

1860: Domnitorul Al. I. Cuza semnează decretul privind adoptarea oficială a alfabetului latin.

1861: La Sibiu, Timotei Cipariu, Gh. Barițiu și alți cărturari înființează Asociațiunea Transilvană pentru Literatura Română și Cultura Poporului Român (ASTRA); președinte: mitropolitul Andrei Șaguna.

1863: La Iași se constituie Societatea Literară și Culturală Junimea; fondatori: Titu Maiorescu, Iacob Negruzzi, Th. Rosetti, P. P. Carp și V. Pogor, societate din care fac parte Eminescu, Creangă, Slavici ș.a.

1866: La început de an, elevul cernăuțean Mihai Eminovici debutează cu poezia *De-aș avea* în revista *Familia* din Pesta, cu numele schimbat de Iosif Vulcan în Eminescu. Tînărul poet publică apoi *La Bucovina, Ce-ți doresc eu ție, dulce Românie!, La Heliade, Junii corupți* ș.a. Titu Maiorescu publică la Iași lucrarea *Despre scrierea limbii române,* afirmînd că secolul al XIX-lea se va numi în istorie *„secolul naționalităților":* *„Pe lîngă tezaurul comun al popoarelor civilizate, mai are fiecare ținutul său aparte [...]. Astfel se cere ca poporul modern să aibă o formă de stat națională, și mai ales o literatură și o limbă națională".* Criticul junimist respinge etimologismul și fonetismul exagerat, declarîndu-se partizanul scrierii fonetice, mai potrivită stadiului de dezvoltare a culturii române.

1867: La 5/17 februarie se încheie acordul privind crearea statului dualist Austro-Ungaria, prin care Transilvaniei i se anulează autonomia, fiind încorporată noului imperiu. La 1 martie, junimiștii (Titu Maiorescu și Iacob Negruzzi) editează, la Iași, revista *Convorbiri literare,* în care apar – între anii 1867 și 1885 – principalele opere ale lui Titu Maiorescu, Mihai Eminescu, Ion Creangă, Ioan Slavici și I. L. Caragiale. La București, se deschide, la 1 august, prima adunare generală a Societății Literare Române, denumită Societatea Academică Română și, din 1879, Academia Română. Participă scriitori din România, (I. H. Rădulescu, V. Alecsandri), din Transilvania (Timotei Cipariu și Gh. Barițiu), din Bucovina (Al. Hurmuzachi). Lui Tadeu Hasdeu din Basarabia nu i s-a permis participarea. Este ales președinte I. H. Rădulescu. Majoritatea aprobă ortografia etimologică, criticată de Societatea Junimea.

1868: Culegerea de poezii populare a lui V. Alecsandri este apreciată de Titu Maiorescu în *Convorbiri literare: „o comoară de adevărată poezie și totodată de limbă sănătoasă".*

1872: În *Direcția nouă în poezia și proza română,* apărut în *Convorbiri literare,* Titu Maiorescu îl citează, după V. Alecsandri, pe Mihai Eminescu, *„poet în toată puterea cuvîntului".*

1875: Apare prima ediție a *Țiganiadei sau tabăra țiganilor* de I. Budai-Deleanu.

1877: România își proclamă independența față de Imperiul otoman. Ostașii români, conduși de prințul Carol, cuceresc Grivița și Plevna. În *Albina Carpaților* din Sibiu se republică, din *Convorbiri literare,* versuri ca *Oda ostașilor români, Peneș Curcanul, Sergentul* ș.a. de V. Alecsandri.

1881: Apare la București *Literatorul,* sub conducerea lui Al. Macedonski, teoretician al simbolismului.

1884: Apare la Sibiu ziarul *Tribuna,* condus de I. Slavici, la care colaborează, în calitate de redactor, G. Coșbuc. Prin *Tribuna,* curentul *Convorbirilor literare* triumfă în Transilvania.

1886: B. P. Hasdeu publică primul volum al dicționarului *Magnum Etymologicum Romaniae.*

1889: M. Eminescu trece în eternitate. T. Maiorescu își încheie studiul *Eminescu și poeziile sale* cu următoarele cuvinte profetice: *„Pe cît se poate omenește prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20 lea sub auspiciile geniului lui, și forma limbei naționale, care și-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfățișare pînă astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vesnicului cugetării românești".*

1890: La ființă la București Liga pentru Unitatea Culturală a Tuturor Românilor, care sprijină lupta pentru libertatea națională a românilor din Transilvania.

1894: Apare la București, sub direcția lui I. Slavici, I. L. Caragiale și G. Coșbuc, revista *Vatra,* care, alături de *Viața* lui Al. Vlahuță, anticipează programul revistei *Sămănătorul* (1901), marcînd tendința națională în cultura și literatura română.

Scanned with OKEN Scanner

În atenția elevilor și a profesorilor

Suplimentul *Sinteze și comentarii pentru bacalaureat* se difuzează prin filialele Societății de Științe Filologice, inspectorate școlare, case ale corpului didactic, precum și prin intermediul profesorilor de specialitate.

Solicitanții sînt rugați să trimită pe adresa redacției o fișă de comandă, în care să specifice numele titularului comenzii, numărul de exemplare comandate, numărul actului (mandat poștal sau dispoziție de plată) cu care s-au depus banii, suma achitată și adresa exactă (cu majuscule) la care urmează să fie expediate coletele. Plata expedției este suportată de S.Ș.F. în cazul comenzilor colective (minimum 20 de ex.). **Banii se depun în contul S.Ș.F. nr. 45.10.6.18.2, deschis la Banca Comercială Română, Filiala Sector 5, București.** Comenzile sub 20 de exemplare vor fi expediate contra ramburs, urmînd ca destinatarul să achite și taxele poștale la ridicarea coletului.

Profesorii și elevii din București își pot procura acest supliment de la Sediul S.Ș.F. (comenzi colective).

De asemenea, se mai pot face comenzi colective la următoarele suplimente:

- *Limba română (vocabular, gramatică, stil, compoziție, genuri și specii literare) pentru admiterea în licee și școli profesionale,* 1992 (200 de lei ex.)
- *Literatura română contemporană. Texte comentate pentru clasa a XII-a,* 1993 (750 de lei ex.)

Se mai primesc abonamente anuale la publicațiile trimestriale *Limba și literatura română* (2.000 de lei abonamentul) și *Limbă și literatură* (4.000 de lei abonamentul) pînă la 30 aprilie a.c.

Titularul abonamentelor și al comenzilor la suplimente în valoare totală mai mare de 100.000 de lei beneficiază de o bonificație de 15%, care se reține de către titular la depunerea sumei în contul S.Ș.F.

Scanned with OKEN Scanner